

BEELDENDE KUNST

DOOR

H. P. BREMMER

EEN INLEIDING

TOT HET ZIEN VAN

BEELDENDE KUNST

EEN INLEIDING

TOT HET ZIEN VAN

BEELDENDE KUNST

DOOR

H. P. BREMMER



AMSTERDAM — W. VERSLUYS — 1906



VOORWOORD.

Dit boek is geschreven met de bedoeling eene inleiding te zijn voor hen die zich op het gebied van de beeldende kunst als leeken voelen. Dit wensch ik hier nog eens beslist te zeggen, opdat men zich niet te veel aan den betoogtrant ergere. De zekere pedanterie die zich in den toon van het beter weten, die mijn overtuiging is, uit, is het gevolg van het voortdurend leeraren in deze richting, wat mijn vak is. In dit opzicht zal men mij dus misschien veel te vergeven hebben; veranderen kan men zich nu maar eens even niet, en dat heb ik ook niet geprobeerd, elk vogeltje zingt zooals het gebekt is, en dat lijkt mij maar goed ook.

De reproducties zijn gemaakt naar prenten uit verschillende kunstwerken, voor wat door retouche er aan veranderd is, kan ik dus niet instaan. Zij hebben hier slechts waarde voor zoover zij het gereproduceerde werk geven; met de bespreking er van is niet een eindoordeel over de origineele kunstwerken bedoeld.

De uitdrukkingen »rechts» en »links» zijn altijd van den beschouwer uit genomen, tenzij dat door uitdrukkelijke vermelding anders bepaald is.

INHOUD.

ERRATA.

Bladz.	4	regel	7	v. o.	staat:	*precies;* lees: geheel.
,,	,,	,,	6	v. o.	,,	*praktizeeren;* lees: bedenken.
,,	7	,,	8	v. b.	,,	*die hij uit de diepte graven;* lees: die hij uit de diepte graaft.
,,	8	,,	9	v. o.	,,	*enthouriasme;* lees: enthousiasme.
,,	40	,,	10	v. b.	,,	*zich er zich op;* lees: zich er op.
,,	84	,,	3	v. o.	,,	*moderne;* lees: modernen.
,,	148	,,	3	v. b.	,,	*uiterlijk;* lees: innerlijk.
,,	185	,,	7	v. o.	,,	*meeuw;* lees: sneeuw.
,,	195	,,	8	v. o.	,,	*komen? zullen;* lees: komen, zullen.
,,	198	,,	6	v. b.	,,	*Bouguerau;* lees: Bouguereau.

INLEIDING.

Wanneer leeken schilderijen zien, bevinden ze zich vaak in een gevoel van onzekerheid, of datgene wat ze nu er aan waardeeren wel het echte is; zóó dat er maar weinigen zijn die de meerdere moeite er voor over hebben om door zoeken en herhaald zien er een dieper inzicht in te krijgen. Voor de meesten zal dit zonder wegwijzing bijna geheel ondoenlijk zijn; er zijn er maàr enkelen die van uit hun eigen natuur aanleg genoeg hebben om kunst te leeren zien. Voor de rest geldt hier, zooals overal elders, dat een langzaam zich indringen in 't onderwerp, een van lieverlede leeren inzien waar men op te letten heeft, noodwendig is om eenigszins verder te komen. De ervaring heeft mij geleerd, dat dit voor de meeste menschen niet gemakkelijk is.

De eerste gewaarwording van er niet achter te zijn,

zal een denkend mensch wel hebben bij een bezoek aan een of ander museum. Men loopt daarin rond; de veelheid der schilderijen, met de snel op elkaar volgende indrukken, doet de meesten zich vastklampen aan iets wat ze om de een of andere gekke reden dan interessant vinden en dus maar mooi noemen. Vraag maar eens wat iemand in zoo'n museum het meest bewonderd heeft, dan hoort ge meestal, dat het dingen zijn waar een kenner de schouders voor ophaalt. Men komt dus tot de ontdekking, dat werk van een of andere derde rangs meester ons meer belang inboezemt dan werken van groote meesters, ja dat men voor de als grootste meesterwerken bekend staande stukken zich als op vreemd terrein gevoeld heeft. De eerste ervaring die men dus op kan doen, is dat meesterwerken zoo maar niet in ééns voor ons geopenbaard liggen, juist anders dan de meeste leeken zich voorstellen, die denken dat meesterwerken dingen zijn die elkeen nu maar in ééns overbluffen. De proef op de som kan men nemen door verschillende menschen naar hun *eerlijke* meening te vragen, wat ze bij een bezoek aan 't Rijks museum het meest bewonderd hebben; ik denk dat er dan maar weinigen zullen zijn die Rembrandt noemen. Ik heb het meermalen aan menschen gevraagd en er op aangedrongen, dat ze vooral nu niet aan een beroemden naam moesten hangen, en de antwoorden bewezen mij,

dat in hun echte, eigen oorspronkelijke waardeering de groote meesters zich bijna nooit konden verheugen. Dit treedt pas later in; men moet heel wat meer gezien hebben, en over heel wat meer vergelijkingspunten beschikken om hun grootheid te kunnen vatten.

De verklaring hiervan moet wel zijn, dat de meeste menschen een schilderij enkel als de afbeelding van een bepaalde voorstelling beschouwen, die dan natuurlijk voor hen nog pas belangrijk wordt, wanneer die voorstelling zoo dicht mogelijk bij hun eigen waardeeringshoogte komt. Zoo komt het, dat een kop, waarvan men zich verbeeldt, dat hij, waar men ook in de zaal gaat staan, ons overal nakijkt, een of andere perspectief van een kerk ons verbluft, omdat men er zoo diep in kan zien, en dergelijke zaken vaak als de interessantste door bezoekers bevonden worden. Dit zijn dan ook werkelijk de eenige dingen, die de menschen er op dat oogenblik van begrijpen; hun inzicht gaat niet verder, zij hebben ook niet het besef dat het eigenlijk om iets anders te doen is. Een Duitsch geleerde die het Mauritshuis bezocht had, vond daar het mooiste schilderij de anatomie van Rembrandt. Gevraagd zijnde wat hij er mooi aan vond, vertelde hij, dat het hoofd van het lijk half in de schaduw ligt, »und dieser tiefe Symbolismus, der Schatten über dem Kopfe und der Tod«. Ik denk dat Rembrandt het niet zoo diep uitgebroeid heeft, en dat

menigeen die werkelijk de schoonheid van dat werk kan bewonderen, misschien voor zich zelf nooit gerealiseerd heeft, dat er een schaduw over den kop loopt. In het Boymans Museum te Rotterdam wees een suppoost mij eens op het goudwegertje van Salomon Koninck: »mijnheer, dat is het mooiste schilderij van het museum, die man is al tachtig jaar en hij heeft nog geen bril noodig.« Al zulke waardeeringen, die men met tallooze zou kunnen vermeerderen, voelt men wel dat het eigenlijke niet raken, hoe hartelijk ze ook door de menschen bedoeld worden, en hoe oprecht hun blijheid daaromtrent ook mag zijn. Het is niet alleen bij het gewone menschdom dat men zulke buiten de zaak om liggende waardeeringen vindt, in kunstgeschiedenissen en kritieken kan men zulke stukken vreemde subjectieve bewondering in menigte vinden van menschen die anderen daarmee trachten voor te lichten. De fout is, dat al deze zaken die ze zich er bij denken geen voorstellingsnoodwendigheden zijn, dat voor 't zelfde schilderij een ander een oogenblik later weer precies iets anders kan gaan prakizeeren. Als men hierover eens rustig denkt, dan moet men tot de conclusie komen, dat de voorstelling geen waarde als kunst kan hebben, maar slechts de kapstok is, waaraan de kunstenaar dat andere hangt wat wel het wezenlijke is.

Er moet dus bij het zien van kunstwerken tweeërlei

soort zien zijn, namelijk het zien van de voorstelling en het aesthetische zien. Het bepalen wat de voorstelling inhoudt heeft met aesthetisch zien niets te maken, in tegendeel is alleen maar hinderlijk. De leek zal voor een schilderij, waarvan de voorstelling hem sympathiek is, direct denken dat hij er geheel in is als hij ziet wat er op gebeurt, terwijl bij een schilderij waarvan de voorstelling hem vaag is, hij in ieder geval zich meer de vraag zal stellen waarom de schilder dat eigenlijk zóó gemaakt heeft. Als voorbeeld hiervan kan men nemen een schilderij als het stadsgezicht van Vermeer in 't Mauritshuis, waartegen bijna geen mensch bezwaar zal hebben, omdat de voorstelling duidelijk gezien wordt; maar daartegenover zal de Bathseba van Rembrandt in datzelfde museum veel minder direct genoten worden, omdat men de voorstelling leelijk vindt. Nu is het duidelijk, dat die meerdere bewondering voor Vermeer geen echt inzicht behoeft te zijn, en dat zoo iemand later een tijd kan krijgen waarin hij Rembrandt beter gaat zien, meer zijn spontane kracht gaat liefhebben, tijdelijk de Vermeer minderwaardig, misschien drooger vindt, om dan allicht te eindigen in Vermeer de statieuze rust te voelen en zoo een geheel ander gezicht op 't schilderij te verkrijgen dan eerst. Hij begon dus met de waardeering voor 't schilderij als voorstelling van een stadsgezicht dat duidelijk was, maar wat hij in werk

van vele minder sterke meesters even goed kon zien; dit was dus de voorstelling van het geval en dat zien was niet meer dan 't kijken naar 't werk. Maar hij eindigde met nu niet meer de schilderij om de voorstelling te genieten, maar wel werkelijk om de kunst, namelijk om wat de emotie van Vermeer daaraan is, en begrijpt daarmee tegelijkertijd, dat diezelfde emotie als dat zoo voorkwam zich evengoed aan een ander onderwerp had kunnen uiten. In 't laatste geval was dus 't aesthetisch inzicht er: hij bewonderde een kunstwerk om de kunst. Hieruit volgt direct, dat men niet vertrouwen moet als iemand zegt iets mooi te vinden; er kunnen dan velerlei motieven zijn, waarom zoo iemand dat vindt en die geheel naast de kunst liggen.

Wanneer men dit alles goed overweegt en maar eens bij zichzelf eerlijk nagaat of de waardeering die men voor kunst heeft niet veeltijds op toevallige bijzaken, aangenaamheid van voorstelling enz. berust, dan zal men tot de slotsom komen, dat den meesten nog veel van het eigenlijke ontgaat. Velen zullen nu zeggen dat het genot dat men voorloopig heeft, al is dat nog zoo onreeël, in ieder geval toch iets is, en het te gewaagd is dat zekere bezit te laten varen voor iets dat men niet stellig zal bereiken, en 't dus maar veiliger is geen moeite te doen. Maar hier is tegen in te brengen, dat

men wel verliezen zal, maar dat dit alleen op onwerkelijke dingen neerkomt, terwijl de mogelijke winst die daartegenover staat, een rijkdom van diepe levensinzichten en -ervaringen van de grootste menschen voor ons opent. Want een schilder of beeldhouwer houdt zich bezig het leven te bezien naar een specialen kant, hij dringt er veel dieper in door dan wij leeken, en de schatten die zij uit de diepte graven brengt hij voor ons in zichtbare heerlijkheid aan de oppervlakte. Nu weet ik wel dat er leeken zijn die beweren alles veel mooier te zien dan de kunstenaars, maar dat is een dwaling waar wij het verderop nog wel eens over zullen hebben. Voor de hand liggend is het voorloopig dat iemand die zich specialiseert in 't zien, voortdurend daar zijn studie van maakt, een dieper inzicht moet krijgen dan iemand die alleen maar eens toevallig tegen de dingen aankijkt. Alleen een eigenaardige pedanterie kan dit ontkennen. Doet men dus geen moeite om zich in het resultaat van kunstenaars te verdiepen, dan blijft men zijn leven lang op het barbaarsche standpunt van een wilde staan; neemt men zich de moeite om met ter zijde stelling van sympathiën en antipathiën zich rustig en eerlijk in hun werk te verdiepen, dan zal een nieuwe wereld van vroeger ongekenden rijkdom geopend worden.

Om hiertoe te geraken moet men eerst het veelal

geldende standpunt opgeven, »dat kunst iets is dat niet geleerd moet worden«. Bij de eenvoudigste zaken in de wereld gaat men om raad bij een ander; koopt men steenen dan zal men bij sommigen informeeren of de kwaliteit goed is, en bij veelsoortige eenvoudige dingen gebeurt dat zoo. Maar bij kunst die zooveel gecompliceerder is moet dat maar in ééns. Wel zijn er menschen die uit zichzelf kunst leeren zien, maar die maken even goed een leerschool door; zij beginnen met iets te bewonderen, hetwelk een tijdlang het hoogste is wat ze kennen, waarop ze later weer als een overwonnen standpunt neerzien. En zooals den individu gaat het ook geheele menschengroepen. Men denke maar eens wat soort kunst in 't midden der 19[de] eeuw hier als 't hoogste erkend werd, b.v. van Scheffer, om er maar een te noemen. Als er nu nog een standbeeld voor hem opgericht moest worden, zou er dan nog wel enthoutiasme voor te vinden zijn? Ik vermoed van niet. Scheffer is dus zoo'n overwonnen standpunt, al mag hij zijn historische beteekenis blijven behouden, voor de rijpere menschheid heeft hij niets meer te zeggen. Zoo gaat het nu ook in den individu, die in 't kort toch altijd weer die ontwikkelingsreeks doormaakt; komt hij in zijn jeugd Scheffer tegen, dan zal hij hem een tijd lang kunnen bewonderen, misschien met hem dweepen, zooals elkeen zijn tijd heeft, dat sentimenteele dingen

hem erg aanpakken; maar van lieverlede zal hij den hollen schijn er van leeren kennen, vergelijkingen met andere kunstwerken zullen hem dan pas dat doen begrijpen, waarvoor hij vroeger nog vele vooroordeelen te overwinnen gehad zou hebben. Dit is dus ook een ontwikkelingsgang die kunstzinnige leeken vanzelf doorworstelen, en wat voor hen dus ook meer waarde heeft; maar heeft men van zich zelf uit niet de neiging om zich onderzoekend met kunst bezig te houden, dan moet men trachten onder leiding daarin zoover georiënteerd te worden tot men zelf den weg kan vinden.

Het eenige wat bij dit laatste noodig is kan men gewoonlijk nog al moeilijk bereiken, omdat men door zoovele vooroordeelen daarin verhinderd wordt, namelijk het verkrijgen van een zekere objectiviteit. Men is zoo gewend de uitdrukkingen »mooi« of »leelijk« direct op een of ander kunstwerk dat men ziet toe te passen, dat van een verder zich er in verdiepen gewoonlijk geen sprake is. Gewoonlijk beslist de sympathie of antipathie voor het onderwerp al terstond, en verhindert alle verdere inzicht. Denkt men hierover na, dan komt men tot de conclusie dat men alle associaties die het onderwerp als zoodanig geven, buiten moet sluiten om tot het beoordeelen van de kunst te komen. Pas als men wezenlijk erkend heeft wat de aesthetische waarde van een werk is, heeft 't eenige subjectieve beteekenis of iets mooi of leelijk is,

maar dit gaat niet verder dan den betrokken en oordeelenden persoon zelf; en een ander kan met even helder inzicht en begrijpen, met volle recht van een geheel tegenovergestelde meening zijn. Het is duidelijk dat 2 personen met het volle en echte inzicht in al de eigenschappen van een Frans Hals nog in 't geheel niet tot het overeenkomstige „mooi" vinden behoeven te komen. De technische groote perfectie, breedheid van techniek en schoonheid van toon die het den een mooi doet vinden en hem het misschien psychologisch-botte van zoo'n portret doen over 't hoofd zien, zijn kwaliteiten die door den ander eveneens en even grondig erkend kunnen worden, maar op wien dat gemis aan psychologische diepte zoo'n indruk maakt dat hij dat overwegend vindt en het geheel dus als leelijk betitelt. Begrijpen doen zij beiden 't zelfde, de zuivere waardeering moet dus gelijk zijn, is een objectieve maatstaf. Maar bij de woorden „mooi" en „leelijk" treedt hun eigen gemoed op, het zijn subjectieve reacties van die beide personen op dat werk, en het zijn dus oordeelen die voor hen zelf alleen maar waarde hebben, maar geen algemeene waarde bezitten. De uitspraak dus of iemand, welke autoriteit ook, iets mooi vindt of leelijk kan nooit beteekenis hebben, beteekenis kan alleen hebben de objectieve reden waardoor hij tot dat oordeel komt.

Wat men nu moet beginnen te weten, om te bepalen

of iets kunst is of niet, moet in de eerste plaats een wel omschreven begrip zijn van wat kust is, wat wij in 't eerste hoofdstuk zullen behandelen. Begon iedereen met eerst goed deze vraag te stellen, dan zou er op dit gebied terstond veel misverstand uit den weg geruimd zijn.

HOOFDSTUK I.

Wat is Kunst?

Wanneer men aan een leek vraagt wat hij onder kunst verstaat, dan krijgt men niets dan vaagheden te hooren. Dringt men wat sterker op een definitie aan dan komt in den regel als meest gangbare meening te voorschijn, dat kunst iets is wat hij prettig vindt om te zien en dat het op de natuur moet lijken. Op tentoonstellingen en in musea hoort men vaak als men er op let als criterium van schoonheid verkondigen dat iets mooi is omdat 't net echt is, sprekend, bijna levend, je zou 't zoo grijpen, 't is of 't er af komt en al zulke schijn-bedriegelijke voorstellingen meer. 't Optisch bedrog wordt door de meesten als een zeer hoog stadium van kunst beschouwd, hoe meer de rauwe imitatie van een werkelijkheid bereikt is, hoe meer succes bij de massa. Aan étalages van prentwinkels behoeft men maar

te denken om zich dat goed voor te stellen en ook leveren de reclamebiljetten met weinig uitzonderingen veel stof voor dit beweren. Het naïef barbaarsche van het als echt geïmiteerde is dus voor de meerderheid de hoogste illusie. Ze verwachten niets wat boven hun eigen inzicht uitkomt en doet het dit wel, dan vinden ze het leelijk.

Met deze beschouwingswijze zal men spoedig in botsing komen wanneer men als groote kunst geldende werken gaat bezien. Men komt voor een schilderij van Jacob Maris en dat lijkt er zoo heelemaal niet op; men ziet een teekening van Odilon Redon en dat is nog gekker, een bloemstuk van Verster en de meesten die van bloemen houden weten 't wel beter, een schilderij van Monticelli en 't is zoo vlekkig, een schilderij van Jozef Israëls en 't is alsof over alles zoo'n waas hangt, en een schilderij van Van Gogh, daar is geen touw meer aan vast te knoopen, enz. Men moet echter wel wat verwonderd staan dat er voor al de hier genoemde werken toch velen zijn die daar voor voelen, ja zelfs meer voor deze werken voelen dan voor die welke de verwonderde leek bewondert. Dat al die menschen zich nu vergissen is wat al te kinderlijk gedacht, vooral zal de leek dat niet meer vol kunnen houden naarmate hij erkent dat allen die voor een zoo ten deele geheel andere kunst voelen, begonnen zijn met ook voor

datgene te voelen, waarvoor de leek zich nu interesseert. Men moet dus op het denkbeeld komen dat wat men zelf op zoo'n laag stadium geniet en wat afhankelijk is van de bedriegelijke voorstelling, ook gekend wordt door iemand die reeds verder is in zijn ontwikkeling van zien. Het standpunt dat het meest primitieve is, is voor hen dus niet een onbekend maar wel een overwonnen standpunt, en zij zijn in 't bezit van één inzicht meer dan de op 't eerste standpunt staande leek. Dat laatste standpunt neemt de leek echter voorloopig nog niet in, hij verwerpt het omdat hij het niet begrijpt; had hij het vermogen om uitéén te zetten wat anderen daarin zien, dan kon hij pas over het verschil in beide standpunten oordeelen. Tot zoolang heeft hij dus zijn meening op te schorten en eerst maar eens te probeeren tot dat verdere inzicht te komen. Dat iets dus niet lijkt op de realiteit die hij zich voorstelt, kan niet als criterium genomen worden dat het geen kunst is. Ook niet dat men iets leelijk vindt, want men zal vaak de ervaring opdoen dat er dingen zijn die men heel leelijk vindt en die toch door anderen stellig als kunst geprezen worden.

Voor kunst kan men dus geen definitie geven die subjectief is d. w. z. die een voor den betrokken persoon bevredigende oplossing geeft, met uitsluiting van al de anderen. Natuurlijk heeft men geen recht om uitsluitend datgene kunst te noemen wat onszelf als

zoodanig aanstaat en te zeggen dat de rest het niet is, wat maar al te veel gebeurt; 't inzicht van een ander heeft precies evenveel waarde als ons eigen. Om dus te bepalen wat kunst is moet men het geheele complex nemen van al die dingen die de meest uiteenloopende soorten van menschen als zoodanig betitelen, en zien of er een gemeenschappelijke wortel aan is, of er iets is zonder wat geen van die dingen kunst genoemd zou kunnen worden. Dus zeer uitéénloopende dingen als b.v. een portret van Rembrandt en een van Raphaël, een kerkintérieur van Bosboom en een van H. van Steenwijck, een bloemstuk van Marg. Rooseboom of een van Verster of van Fantin of van Voerman, een paard van Breitner en een van W. Verschuur, een landschap van A. Mauve of een van Wijnants, enz. allen hebben zij kwaliteiten die de een wel en de ander niet bevredigen zullen. Ja zelfs zal men menschen vinden die den een verwenschen zullen met verwijzing naar het werk van den ander en anderen die dit omgekeerd doen. Er zullen er zijn die een bloemstuk van Verster afschuwelijk vinden en op iets van Marg. Rooseboom als iets heel mooi's wijzen, en anderen zullen dit weer juist andersom vinden. De meeningen zullen dus zeer tegenstrijdig zijn, en allen zullen zij het eene als kunst proclameeren met uitsluiting van het andere; ook zal het vaak voorkomen dat iemaud iets geheel verwerpt

wat hij in een vorig stadium van zijn leven bewonderd heeft. Het gevolg hiervan is dat de meeste definities van kunst te eenzijdig zijn, dat ze alleen in zich omvatten wat juist op dat oogenblik door den steller der definitie genoten wordt en men begrijpt wel dat hiertoe geen recht bestaat. Een definitie die dat alles omvat moet het gemeenschappelijke van al die dingen in zich hebben. Datgene nu waarom al die verschillende menschen die verschillende soorten kunst als kunst liefhebben, of dat hoog of laag geacht wordt doet er niet toe, is de emotie die zij er van krijgen of van meenen te krijgen. Wil men dus niets uitsluiten dan moet men zeggen, dat kunst dat is wat een emotie geeft en gemaakt is met de bedoeling om een emotie te geven. Het doet er dus niets toe of wij dat persoonlijk aangenaam of onaangenaam vinden om te zien, of we dat goed of slecht vinden, edel of onedel, mooi of leelijk, 't eenige is of er in zoo'n werk iets is dat aan die definitie voldoet en dan is 't kunst.

Gewoonlijk wordt hier dan tegen in gebracht dat alles dan zoowat kunst is, maar de lezer gelieve er wel op te letten dat in de definitie staat „datgene wat gemaakt is met de bedoeling om een emotie te geven." Een praktische realiteit kan dat dus niet beoogen, 't kan niet in 't voordeel of nadeel zijn van den maker of den aanschouwer, want dan voldoet 't niet meer aan

de definitie en is 't dus volgens deze geen kunst. Als voorbeelden zou men de navolgende kunnen nemen.

Men loopt op straat en hoort plotseling een gil. Men orieënteert zich en ziet een dame in wanhoop, omdat haar kind in 't water gevallen is; het incident loopt gelukkig af en men gaat verder. Nu zal niemand, thuis gekomen, zeggen: ik heb zoo'n prachtige gil bijgewoond, en vertellen dat de dame een actrice van den eersten rang was. Maar een paar dagen later kan 't gebeuren, dat men in een liefhebberij-comedie dezelfde dame de rol ziet spelen van eene moeder, die haar kind in 't water ziet vallen. In dit geval noemt men 't kunst en naarmate de gil meer of minder emotionaliteit geeft, zal men die als kunst goed geslaagd noemen. De beide gevallen zijn geheel 't zelfde, maar 't eerste noemen we werkelijkheid en 't tweede kunst; 't eenige verschil is dat in 't eerste geval de gil die de spontane uiting van de emotie der moeder was een practische waarde voor haar had om anderen op 't gevaar te wijzen; in het tweede geval was de gil er alleen om de emotie. De gil gegeven enkel met de bedoeling om een emotie te geven zonder eenige practische waarde, doet 't ons dus als kunst erkennen; het wezenlijke van de kunst is dus de als zelfdoel optredende emotie.

Men moet naar den schouwburg door een tamelijk nauw straatje, zooiets waar 't er wat luguber uitziet.

Bovendien heeft men daar langs een paar twistende menschen te passeeren. Men zal zoo dicht mogelijk langs den tegenovergestelden muur er langs heen sluipen, het evenement hoogst onaangenaam vinden en blij zijn als men er voorbij is. Maar nu is men binnen en het scherm gaat op, 't eerste tafreel is een standje in een achterbuurt. Nu zal men gauw kritiek gaan oefenen of het wel fel en echt genoeg gebeurt, of al die dingen die men juist zooeven als onaangenaamheden trachtte te ontloopen, nu vooral wel intensief genoeg voorgesteld worden. 't Geval is in beiden weer 't zelfde, in 't eerste een emotie waarbij de bedoeling niet is om zoo maar eens een emotie te geven maar werkelijkheid met al de gevaren er bij, dus eene emotie in practischen samenhang en de angst er zelf in betrokken te worden; in 't tweede geval de emotie die alleen om zichzelfs wil er is, dus emotie zonder meer, en ook de eigen veiligheid die veel van het onaangename wegneemt. 't Verschil ligt hier dus ook weer in 't al of niet opzettelijk bedoelde van de emotie. Dat velen zooiets nu per sé leelijk vinden, en vinden dat men zoo iets plats niet op het tooneel moet voeren is eene andere overweging, 't feit dat het gegeven wordt, veronderstelt dat dit voor velen kunst zal zijn, hun emoties geeft die naar de hoogte van hun voelen passen.

Het rood van een dronkenmansneus of een rood bol

gelaat vindt men leelijk, een frische blos op een jonge meisjeswang vindt men mooi en aangenaam. Maar in kunst kan dat nu geheel anders uitkomen: 't kan zijn dat men zoo'n dronkenmans-gezicht geschilderd ziet en een en al bewondering voor zoo'n werk is. 't Verschil zit hier ook weer in de realiteit die men met practische bezwaren van viesheid, degeneratie enz. verbindt, terwijl in kunst men deze eigenschappen van zoo'n kop enkel om de emotie van de kleur met uitsluiting van al 't andere behandeld kan vinden. En zoo kan 't zijn dat men een kop van zoo'n dronkaard bewondert als een mooi gegeven voor een schilder, die er zijn rijkdom van kleur uithaalt, terwijl wij in werkelijkheid dat niet ziende maar alleen den onsmakelijken en onfrisschen kant en de sociale en moreele associaties er van, er een soort afschuw van krijgen. 't Kan dan nog zijn dat men een frisch meisjes gezicht van een anderen schilder ziet, maar zoo slap en week geschilderd, dat we van dat in de werkelijkheid ons misschien als mooier aantrekkende onderwerp lang niet zoo'n ontroering krijgen als van den wezenlijk emotioneel geschilderden dronkaardskop. Hierbij mag men denken aan b.v. den kop van Rembrandts broer in 't Mauritshuis, in tegenstelling tot zoovele lieftallig geschilderde meisjeskopjes zooals men ze bij de Duitschers vindt b.v. Seyffert, Sichel e. a.

Nu zal men hiertegen in brengen, dat dan verder

over kunst niet te redeneeren valt, dat alles wat dus maar bedoeld emotioneel is even laag en even hoog gerekend moet worden. Over 't algemeen is dit vrijwel waar, en de waarde van deze definitie zit ook alleen maar hierin, dat die niets uitsluit. 't Hoogste en 't laagste kan er mee verklaard worden als kunst, een dubbeltjesroman en een werk van Rembrandt. Maar daarmee is nog niet gezegd dat, als men die beide dingen als kunstuitingen erkent, men ze even hoog te schatten heeft, dit zal zich naar ieders eigen inzicht regelen en is een subjectieve zaak. Alleen kan men zeggen, dat iemand die een laag kunstwerk genieten kan nog niet in staat is het hoogere te vatten; omgekeerd wel en dat dus deze laatste instantie op iemand wijst die in 't bezit is van meer eigenschappen van wat 't zien van kunst betreft. Geheele richtingen kan men niet zoo gemakkelijk vergelijken, men kan niet zeggen, dat a priori impressionisme hooger staat dan Romantiek, of synthetische kunst hooger dan al 't andere, daar kan men wel over redeneeren en vele redenen voor aanvoeren, ten slotte zal 't alleen van iemands temperament afhangen wat hij het hoogste vindt. Maar dit is ook niet noodzakelijk, proselyten behoeft men niet te maken, de eenige zorg moet zijn iemand inzicht geven in een nieuw gebied; als dat voor hem geopend is moet hij zelf maar de waarde die het

voor hem heeft bepalen. Maar binnen zulke groote groepen kan men wel meer kritisch en meer nauwkeurig te werk gaan. Een vergelijking tusschen Jacob Maris en Derkinderen zal heel veel moeite geven, omdat zij beiden iets geheel anders willen. Jacob Maris echter te vergelijken met impressionisten van zijn eigen richting, constateeren dat iemand hetzelfde wil uitdrukken als hij, en tot de slotsom komen dat, dat wat gewild is door hem wel het best is bereikt, zal het inzicht in zijn kunst zeer versterken. Zoo is de verhouding van iederen grooten meester tot zijn school, naarmate men die meer bestudeert, gewoonlijk een aanleiding om zoo iemands grootheid dieper te gaan voelen. Hier is dus veel te doen, en dit lijkt mij de weg waarlangs men zich van lieverlede meer en meer vaardig maakt om het echte van 't onechte te onderscheiden en dus een dieper inzicht te krijgen.

Aan 't eind van dit hoofdstuk nog een enkel woord over de grenzen van de kunst. Die zijn natuurlijk niet met een scherpe lijn te trekken Er zijn in het begin-stadium gevallen die men als kunst aanziet en veel bij primitieve volken voorkomen, die in 't geheel niet gemaakt zijn met de bedoeling om een emotie te geven. Zoo b.v. teekens op potten die wij voor geometrische figuren aanzien, maar bij nader naspeuren blijken handelsmerken te zijn, die vaak ook nog valsche

namaaksels zijn van merken van naburige volkjes. Of op commandostaven ziet men voorstellingen, meest geometrischen mooi gearrangeerd, maar die dan berichten inhouden, en dus eigenlijk primitieve schriftteekens en geen kunst zijn. Bij 't laatste kan men ook rekenen wat wij uit een oogpunt van lijnen-mooiheid op Perzische tegels bewonderen en later ons nog wel eens kon blijken spreuken of zooiets voor te stellen. Aan den anderen kant kan men denken, dat men over de grens heenkomt, wanneer kunst in een theorie gaat vervallen, zooals vele vervalperioden die op groote kunsttijdperken volgen soms tot louter abstracties kunnen worden, waar eigenlijk geen greintje emotie meer in zit. Het wordt dan een bepaalde formule die iemand leert en met meer of minder handigheid toepast. Dat dit vaak bedriegelijk is en dat men in 't begin dikwijls zooiets voor het ware zal nemen valt niet te betwijfelen; maar men mag al een tijd in zoo'n dwaling verkeeren, vergelijking met zooveel mogelijk verschillende andere kunstwerken zal toch altijd van lieverlede wel een overtuigend inzicht van die zwakheid geven. Maar dat ook hier de grens niet met een scherpe lijn te trekken is, moet toegegeven worden; waar voor den een het recht om zooiets kunst te noemen nog geldend is, zal voor den ander de grens reeds overschreden zijn. Maar dit is hier al precies zoo als op elk ander gebied, definities ver-

vagen altijd aan hun grenzen; maar het zou te dwaas zijn om zich daarom in 't geheel maar niet van een definitie te bedienen. 't Gevolg zou dan alleen maar zijn, dat men van weerskanten in 't geheel niet wist waarover men 't eigenlijk had.

HOOFDSTUK II.

De schoonheid is geen eigenschap van de dingen.

Een van de moeielijkste zaken om te vatten voor den leek is dat de schoonheid geen eigenschap van de dingen is. Dat de natuur noch mooi is noch leelijk, evenmin als goed of slecht, dat ze niets anders is dan een ons op zekere wijze geopenbaarde realiteit. Dat we bij ons ondergaan van de realiteit nog de woorden mooi of leelijk gebruiken verandert aan haar niets, natuur blijft altijd 't zelfde of de een hetzelfde moment er van ook mooi vindt of de ander het leelijk vindt. Maar een moeielijk uit te roeien vooroordeel is dit; men kan het de menschen nog zoo duidelijk maken, telkens komen ze weer vertellen dat die boom nu wel mooi is en een andere weer juist niet; het schijnt zeer moeielijk te zijn de willekeurigheid van zulk redeneeren in te zien.

Het zal nu goed zijn, eerst zoo juist mogelijk te

bepalen wat in deze stelling staat en hoe die opgevat moet worden.

Ten eerste dus het woord schoonheid, dat een nadere verklaring behoeft; er zijn zooveel opvattingen van, dat zonder meer men niet weet waaraan zich te houden. Onder schoonheid versta ik het geheele complex van aandoeningen, die wij in 't gewone leven onder de rubriek mooi of leelijk thuisbrengen. Het is dus de reactie van ons gemoed op de dingen, in tegenstelling tot die van ons verstand. Men kan het klare heldere wetenschappelijke inzicht hebben in wat een boom is, als chemicus de stoffen waaruit hij opgebouwd is ontleden, als botanicus de structuur en noodwendige bouw en levenswijze nagaan, maar in deze beschrijvingen zal, wanneer ze wetenschappelijk zijn, men de bepalingen mooi of leelijk nooit tegen komen. Laat men in tegendeel alle kritisch verstandelijk inzicht in de dingen varen en zegt men van zoo'n boom of die ons al of niet aangenaam aandoet, dan komt men tot definities als mooi en leelijk. In 't eerste geval krijgt men een beschrijving van den boom die ieder kritisch observateur als voorstellingsnoodwendigheid moet aanvaarden, in 't tweede geval is de wijze waarop die waargenomen wordt afhankelijk van den persoon des aanschouwers. Het wetenschappelijke inzicht moet dus noodwendig tot hetzelfde resultaat leiden, en hoe

juister de observatie is hoe meer dit bereikt zal worden; het aesthetische inzicht, namelijk de reactie van 't gemoed moet noodwenwendig even verschillend zijn als de gemoederen der waarnemers verschillend zijn. Hoe meer deze laatsten persoonlijkheden en zelfstandigheden zijn, hoe meer de aesthetische voorstellingswijze van zoo'n bepaald object bij hen verschillend zal zijn. De voorstelling van een of ander ding in de kunst wordt dus niet de nabootsing van dat ding maar de nabootsing van de gemoedsreactie van den kunstenaar op dat ding. Met nadruk wijs ik er nog even op dat de schoonheid al die reacties van het gemoed omvat, dus dat het ook een aesthetische aandoening is wanneer we iets leelijk vinden. In de kunst vindt men ook veelvuldig dat een schilder zijn intensieve aandoening van het leelijke door objectiveering tot kunst maakt en zóó schoonheid doet worden; het voorbeeld van de vechtpartij in de achterbuurt op 't tooneel gevoerd, dat in 't eerste hoofdstuk aangehaald werd, is hiervoor tevens een illustratie.

Ten tweede mag het woord eigenschap nader bepaald worden; want ook hiervan begrijpen de leeken naar mijn bevinding den zin niet. Een eigenschap van een ding is iets zonder wat dat ding niet bestaan kan. Dus een eigenschap van den driehoek is dat de som van de drie hoeken 180° is; iets wat hieraan niet beantwoordt

zou geen driehoek zijn. Alles wat men voor de strikte voorstelling van een zaak dus niet noodig heeft, behoort niet tot de eigenschappen van dat ding. Hierbij zij nog opgemerkt, dat hier de dingen genomen worden in de gewone wijze zooals ze ons verschijnen en we dus onder eigenschappen kunnen verstaan al dat wat daaraan op gewone wijze voor ieder waarneembaar is of als voorstelling in ons optreedt. Dus de kleuren en vormen blijf ik ook als eigenschappen beschouwen, hoewel in strenger zin men dat niet als zoodanig kan blijven handhaven. Dit zijn dan alles voorstellingen die bij de beschrijving van de gewone realiteit door verschillende personen elkaar zoo nauwkeurig mogelijk moesten dekken, maar bij een nu nader optreden van gemoedsaandoening van die verschillende personen omtrent zoo iets, zou men in ééns tot even zoo vele verschillen komen als er waarnemers waren. Die gemoedsaandoening kan dus geen eigenschap van 't ding zijn, maar is iets wat maar aanleiding daarvan in den aanschouwenden persoon optreedt.

Ten derde hebben wij 't woord „dingen" nader te verklaren. Men kan de geheele wereld verdeelen in twee deelen, namelijk in wat door menschen gemaakt is en in wat als natuurlijke bouw en groei ontstaan is. Onder de dingen versta ik nu alleen het laatste, dus dat wat natuurlijk geworden is, de rest noem ik arte-

facten of kunstvoortbrengselen. Hieraan heeft men wel goed te denken, want in deze definitie heeft men dus de kunstvoortbrengselen uit te sluiten; want daarvan is de schoonheid wel een eigenschap. Maar van bergen, zeeën, heuvellandschappen, zons-op- en ondergangen, watervallen (voor zoover die niet kunstmatig nagebootst zijn) is de schoonheid geen eigenschap. In bijna ieder ding echter dat door menschenhanden gemaakt is treedt een aesthetisch element op, dat ook geldend is al heeft hij die 't maakte nu niet een direkt bewuste voorstelling gehad dat hij aesthetisch werkzaam was. Ik hoop dat men dat verschil goed zal vatten en bereid zal zijn het tot in de uiterste konsekwenties door te voeren, want dat is vooral noodig om er een goed inzicht in te krijgen. Men maakt dus onderscheid tusschen wildgroeiende planten waarvan de schoonheid geen eigenschap is, en gecultiveerde planten waarvan zij dat wel is, al mag 't verschil ook moeielijk te ontdekken zijn. Evenzoo zijn raspaarden en rashonden voor een deel al artefacten, door selectie opgefokt tot die bepaalde typen die als zoodanig datgene wat een bepaalde menschengroep zich als schoonheid in die richting dacht, representeeren. Dat de grenslijn hier ook weer moeielijk te trekken is, valt niet te ontkennen, maar een principieele scheiding is hier wel aangegeven; men moet misschien vaak eerst onderzoeken of men

met een natuurproduct of een artefact te doen heeft. Zoo zal men b.v. bij in marmerschilderwerk nagebootste muren om zijn verhouding er toe te bepalen, eerst eens even voelen of 't koud aanvoelt. Merkt men dat het geverfd is, maar een zoo goede nabootsing is, dat 't eerst echt marmer doet veronderstellen, dan zal 't ons na die wetenschap geheel anders emotioneeren dan eerst. In 't eerst vindt men 't eenvoudig gewoon dat dat marmer is, dat komt dikwijls genoeg voor, maar later als men ervaart, dat 't een kunstproduct is, bewondert men de vaardigheid, phantaisie enz. van den marmerschilder daarin en ondergaat men het dus als kunst. Zulke gevallen kunnen zich zeer veel voordoen, maar zeggen niets tegen deze indeeling; zij toonen slechts aan dat de grenzen wel eens bedriegelijk kunnen zijn.

Zoo hoop ik, dat men een goede voorstelling heeft van wat met deze stelling bedoeld is, en men ze in haar zuivere waarde zal vatten. Wij willen nu door eenige voorbeelden dit nader toelichten.

Uit het feit nu, dat iets in de natuur den een sterk kan ontroeren en den ander geheel onontroerd kan laten volgt dus direkt dat datgene wat ontroert, namelijk de schoonheid, geen eigenschap van dat ding is. Een boom b.v. kan schoon zijn en niet schoon. Zoo'n boom staat er, er komt iemand langs, ziet den boom, krijgt daarbij

een aandoening en zegt, wat is die boom mooi. Maar wat zoo iemand aan dien boom ziet kan men nooit weten, tenzij hij het objectiveert d.w.z. dien boom op een of andere wijze voorstelt, zooals die nu in zijn verbeelding staat. Dit kan natuurlijk even goed in literatuur of in muziek geuit worden als in beeldende kunst. Zelfs moeten wij niet denken, dat als we ook dien boom mooi vinden wij er dezelfde aandoening van ondergaan; wanneer ook wij dat objectiveeren konden, zouden wij zien, dat het weer heel iets anders was, zooals ook de uitingen van alle zelfstandige kunstenaars dat bewijzen. De boom is dus zoolang mooi als er iemand voor staat die hem mooi vindt, en met het leelijke staat het even zoo. Gaat zoo iemand verder, dan is zoo'n boom alleen maar een boom. Er komen volgenden met consideraties als: «heerlijk om onder te liggen,» «wat een sta in den weg,» «wat zou dit een mooi hout leveren» en talrijke practische consideraties meer die niets met schoonheid te maken hebben, en als er duizenden op die manier langs gegaan zijn, dan komt er weer eens iemand die er geheel niet aan denkt wat die boom in practische relatie tot hem te beteekenen kan hebben, maar heeft er een lust of onlust gevoel bij en noemt dat mooi of leelijk en dan wordt de boom weer aesthetisch geïnterpreteerd, tot ook die weer voorbij is en de boom alleen maar weer een boom is.

Maar met een artefact staat dat nu geheel anders. Denkt men zich twee boomen van dezelfde soort b.v. twee heesters. De een is geheel vrij uitgegroeid, dus een rein natuurproduct, de tweede is door een tuinman in pyramidevorm gesnoeid. Nu is bij de eerste de schoonheid geen eigenschap, maar bij de tweede wel. Want de schoonheid is bij de eerste afhankelijk van het gemoed van den aanschouwer, denkt die zich daar geheel niets bij, dan is dat alleen maar een boom; maar in 't tweede geval valt niet te ontkennen, dat die tuinman dat zoo snoeide om er een mooien vorm aan te geven. Die vorm is dus een artefact, een kunstvoortbrengsel dat iedereen als zoodanig moet erkennen en waarbij het er in 't geheel niet toe doet of men dat mooi vindt of leelijk. Een schoonheids-idee van den tuinman is daarin uitgesproken en dus zal iedereen die dien boom goed beschouwt, dat als geobjectiveerde emotie moeten erkennen. Of, m. a. w., als men de beide boomen geheel exact in botanischen zin beschreven heeft, moet bij den tweeden toegevoegd worden als iets wat van buiten af aangebracht is, die vorm die de tuinman er aan gaf, die niet tot nut en profijt van den boom zoo geworden is, maar alleen omdat de man meende den vorm van den boom te verfraaien. Dit is dus een schoonheid, die iedereen noodwendig in dezen boom moet zien, terwijl de schoonheid in den eersten

alleen een scheppend moment van een aanschouwer kan zijn.

Een ondergaande zon, zegt men, is altijd mooi. Maar ook dit is natuurlijk een even groote dwaling. Men beginne maar met te bedenken dat kinderen dat niet mooi zien, op zijn hoogst als een curiositeit beschouwen. De visschers aan 't strand behoeven nog in 't geheel niet te bedoelen dat het mooi is, als ze zulks zeggen. Zij trekken er meestal practische conclusies uit en zijn in staat den eenen zonsondergang mooier te noemen dan den anderen, als 't eene geval hun aanleiding geeft om daaruit op beter weer voor den volgenden dag te concludeeren. Menschen, die wezenlijk een eind loopen er voor over hebben om een zon te zien ondergaan, vindt men weinigen, en men zal bij zich zelf wel geconstateerd hebben dat men 't den eenen keer mooier vindt dan den anderen. Was nu die schoonheid de eigenschap van zoo'n zonsondergang, dan zou men zich geen zonsondergang kunnen voorstellen of geen natuurgebeurtenis als zonsondergang kunnen bepalen, wanneer men dat niet mooi vond. Iedereen wil zich echter nog nog wel competent rekenen om te zien, dat er een zonsondergang is, ook al is hij in 't geheel niet door schoonheid aangedaan; men kan zeer goed er geheel onverschillig tegenover staan en toch zeer stellig weten dat men met een zonsondergang te doen heeft. Hieruit

volgt wel dat dus de schoonheid niet de eigenschap van zooiets kan zijn.

Een stadsgezicht kan men tot voorbeeld nemen. Er zijn van die typische mooie kijkjes, waarvan men zegt: dat moet nu iedereen mooi vinden. Daartegenover staan andere gevallen, waarvan men zeker weet dat elkeen ze leelijk moet vinden. Maar de practijk leert wel anders; schilders weten wel dat als leeken zeggen dat iets heel mooi is, ze dat gewoonlijk niet moeten hebben, en dat wat leeken leelijk noemen veel kans heeft voor hen interessant te zijn. En van zoo'n onoogelijk achterbuurtje maakt een schilder iets, neem maar de teekening van zoo'n achterbuurt van Rembrandt in het museum Fodor. Als een jonge schilder het maakte, dan zouden de meesten hun schouders er voor ophalen, maar met een nu zoo gevierden naam als van Rembrandt er bij wordt de leek aandachtiger. Er wordt hem iets helder, iets waarvan hem in de realiteit niets bewust was, «kan je zoo'n steegje zóó zien», en een volgenden keer krijgt hij al belangstelling in zulke dingen, die hij eerst als nietsbeduidend voorbij geloopen is. Hij gaat het dan door de oogen van een schilder zien, zooals de meeste menschen onbewust doen en waarop we nader nog wel terug komen. Maar dit verschil in zien van dezelfde dingen als schoonheid voor den een en als onverschilligheid voor den ander bewijst weer dat de

schoonheid er geen eigenschap van kan zijn, anders moest het een voorstellingsnoodwendigheid zijn. Hierbij hebben wij nog wel te bedenken, dat we in dit voorbeeld van een stadsgezicht gemakshalve de aesthetische factoren van de architectuur die in gebouwen toch altijd zitten, geëlimineerd hebben. Men zou hier dan het dubbele geval krijgen dat een aesthetisch gegeven weer opnieuw aesthetisch geïnterpreteerd werd; het aesthetisch architectonische is echter een moment, dat door de meeste schilders niet in acht genomen wordt, zij geven zoo'n stadsgezicht dan maar alleen om karakter, lijn, kleur en atmosfeer.

Wanneer leeken teekeningen van naakte vrouwefiguren van Rembrandt onder de oogen krijgen, dan rillen ze van de leelijkheid van zijn modellen. Waarom moest hij altijd juist zulke leelijke vrouwen nemen, is dan de vraag. Maar Rembrandt vond die nu juist mooi, hem was de werkelijkheid iets wat hij aesthetisch interpreteerde, hij wist natuurlijk evengoed dat zijn modellen van typisch mooie menschen zeer ver af stonden, maar dat was zijn zorg niet. Omdat hij Rembrandt was, had hij het vermogen om dat als schoonheid te interpreteeren; diezelfde modellen en niet Rembrandt er vóór, zouden maar weinig schilders, en leeken in 't geheel niet, tot schoonheid geïnspireerd hebben. Men voelt hier wel uit dat de schoonheid geen eigenschap

van de dingen is; wat het grootste complex van 't menschdom geheel onaangedaan zal laten, kan juist in éèns een kunstenaar inspireeren. Was nu die inspiratie een eigenschap van dat ding, dan zouden allen, die die inspiratie daarbij niet hadden, van 't ding zelf ook geen begrip kunnen hebben.

Paarden zullen wij nog eens als voorbeeld nemen. Van vele leeken die verstand hebben van paarden, heb ik vaak gehoord, dat Breitner geen paard kan teekenen, en dat hij juist de leelijkste paarden neemt. Zij hebben hierin volkomen gelijk: nateekenen, opgeven wat zij als paardekenners de saillante dingen van zoo'n beest vinden, dat zal Breitner niet doen, maar wat Breitner aan zoo'n beest ziet, dat zien die leeken ook vooral niet. Voor die paardenminnende leeken wordt zoo'n beest iets, dat ze op zijn practische waarde schatten, dus alles naar criteria, die in een practisch rapport tot hen staan. Of 't beest goed naar de eischen van een normale structuur op zijn pooten staat, in juiste verhoudingen gebouwd is naar een gemiddeld gaven maatstaf, of 't goed loopen kan, lang uithouden enz. Breitner gaat echter van iets geheel anders uit, hij zal juist van het afwijkende, het karakteristieke houden, zal er aan genieten om het oude, afgesloofde van zoo'n beest te voelen, moeheid er van uit te drukken enz., alles eigenschappen, die het voor een paardenliefhebber geheel

tegenovergesteld aan zijn ideaal doen zijn. Maar men voelt hier goed het verschil: de een beziet alles in een practisch, dus niet aesthetisch rapport tot zich zelf, de ander juist omgekeerd; dat geeft 't groote verschil. Was nu weer die schoonheid, die Breitner aan zoo'n beest ziet, een eigenschap van zoo'n dier, dan zou het niet mogelijk zijn, dat een paardenkenner een schilderij van Breitner leelijk vond; maar de ervaring leert maar al te zeker, dat het zoo is. Alles wat Breitner aan zoo'n beest ziet, is niet van 't beest maar van Breitner, en een paardenkenner zegt dan ook van een schilderij van Breitner, niet te begrijpen dat iemand er belang in kan stellen juist zulke slechte exemplaren zóó te zien. Plaatst zoo iemand zich nu op het standpunt, dat een aesthetisch inzicht iets anders is dan een practisch inzicht, dan zal hij Breitner leeren begrijpen, en vatten, dat een paardenschilder geen producent van typisch mooie paardafbeeldingen behoeft te zijn.

Stillevens zijn in dit opzicht ook zeer leerzaam. De meeste leeken hebben daar de grootste moeite mee. Landschappen, portretten en intérieurs vinden ze allicht mooi; stillevens zelden. Als men wil weten wat inzicht iemand in kunst heeft, vraag dan maar hoe ze over 't stilleven denken; de uitdrukking dat het meestal onbelangrijk is, bewijst al dat ze in de andere kunstprodukten die ze waardeeren, op de voorstelling vast-

zitten. Want uit 't feit, dat de schoonheid geen eigenschap van de dingen is, blijkt natuurlijk, dat een kerkintérieur, of een ondergaande zon, of een portret van een beroemde persoonlijkheid niet meer of minder schoonheid kan hebben dan een paar naast elkaar liggende koolrapen. Alleen kan een van die dingen met meer interesse en meer emotie bezien worden dan zoo'n koolrapenstilleven, maar 't is natuurlijk even goed denkbaar dat er een zeer wijze schilder is die 't een netzoowel een openbaring vindt van 't absolute als 't andere en begrijpt dat de waarde die er aan toegekend wordt alleen afhankelijk is van een bepaald inzicht. Men behoeft in de kunst ook maar eens om te zien om tot die overtuiging te komen. Zou een goed stilleven van A. van Beyeren niet meer schoonheid bevatten dan zoovele landschappen van zijn tijdgenooten? Zou Fantin Latour in zijn stillevens niet meer innerlijke diepte en grootheid geuit hebben dan in bijna alle groote wereldgebeurtenissen vereeuwigende groote doeken die in de laatste vijftig jaar op de Parijsche salons geparadeerd hebben? Men moet hier eens rustig over denken. Of een stilleven meer of minder schoon is dan de kroning van een koning hangt niet van deze gevallen zelf af, maar van de ziel van dengeen die ze ondergaat. Is de reactie van zoo'n gemoed op de dingen iets wat de moeite waard is, dan zal het kunstwerk dat daarvan het resul-

taat is, dat van zelf ook zijn. Want iets is niet belangrijk of onbelangrijk op zich zelf; in een groot dichterlijk gemoed krijgt alles de waarde van een zelfde openbaring van het eeuwige, dat zich voor hem daarin afspiegelt.

Voorbeelden die te denken geven zou men kunnen blijven opsommen, maar aangezien men toch niet in alle gevallen kan voorzien, ja ieder speciaal geval weer een eigen verklaring zou behoeven, kunnen wij met deze voorbeelden volstaan. Wanneer men nu niet à priori zegt dat 't onmogelijk is, en dat de dingen toch schoon zijn, maar rustig hierover mediteert, dan zal men op dat standpunt komen, dat de heele wereld als een bron van rustige blijheid voor ons ontsluit, en niet meer van 't rijke inzicht in het grootste deel van de realiteit verstoken blijven. Zonder wat men het geheel indeelt in een kleine helft die men mooi noemt en dus tot zich trekt, en een veel grootere helft die men afstoot, omdat men dat uit wanbegrip leelijk vindt. Want mooi of leelijk bestaat alleen maar in die mate als wij zelf dat zijn.

HOOFDSTUK III.

Wat ziet de leek van de realiteit?

Men stelt zich als leek veelvuldig voor dat, als men naar 't zelfde ding kijkt als een schilder, men dan ook 't zelfde ziet als hij. Dit is een dwaling die ingezien moet worden, vooral omdat hieruit altijd voortspruit dat men bij kunstwerken een verkeerden maatstaf aan gaat leggen en ze vergelijkt bij wat men zich van de natuur voorstelt.

Naar iets kijken of werkelijk zien zijn twee zeer verschillende dingen. Men kan in een kamer geweest zijn, er uit komende gevraagd worden of er stoelen waren en antwoorden dat dat zoo is, omdat men zich herinnert op een stoel gezeten te hebben. Ook kan men weten dat er stoelen waren uit een negatieven grond, namelijk omdat men het opgemerkt zou hebben als iets ongewoons wanneer ze er niet waren. Men

heeft in ieder geval niets anders geconstateerd dan dat de stoelen er waren, maar die stoelen niet gezien in dien zin, dat men keek met het behagen om te zien, dat het zien dus een aesthetische functie werd. Zoo gaat het ons nu bijna altijd in 't leven, wij zien de dingen om ons heen niet, maar zetten die direct in een algemeene voorstelling om. Een stoel wordt iets wat wij bij de associatie zitten en gemak aanpassen; hoe die stoel op zich zelf is weet men meestal niet, de meesten zullen zich er zich op betrappen dat zij niet meer dan oppervlakkig het voorkomen der stoelen uit hun eigen kamer kennen. Objecten van beschouwing zijn het voor de menschen niet, dat worden ze wel voor de schilders die deze capaciteit tot zien in veel sterker mate hebben.

De leek ziet dus de realiteit niet, dit zien in aesthetische zin genomen, en dit moet zeer letterlijk worden opgevat. Wanneer een leek dus in een bosch komt, vindt hij dat mooi, dit is perfect en wil ik niet ontkennen; maar hij ziet het niet. De schoonheid van dat bosch is niet iets dat zich als schoonheid door zijn gezichtsorgaan openbaart, het is een conglomeraat van allerlei vage gewaarwordingen, waarbij het zien zelfs een zeer kleine rol speelt. Dat een leek grooter blijheid aan een bosch kan hebben dan de grootste schilder, is iets wat ik niet alleen voor mogelijk houd

maar waar ik zeker van overtuigd ben dat bestaat; dat zijne aandoeningen van een verhevener, nobeler aard kunnen zijn dan die van een schilder, die alleen visueel is, 't is alles niet te ontkennen. Maar zoodra de leek zegt dat hij het even mooi *ziet* dan vergist hij zich grondig, de emotie die hem overkomt is van geheel anderen en veel gecompliceerder aard, en kan bestaan in blijheid van buiten zijn, heerlijkheid van schaduw, buiten de benauwing van stad, afwezigheid van gewone werkzaamheid enz. allen stemmingen die in de meeste gevallen zelfs een practisch en niet aesthetisch rapport tot den betrokken persoon blijken te hebben.

Ik geloof dat als men een leek eens wilde kwellen, men dat al niet beter kon doen dan door hem te dwingen nu eens wezenlijk visueel te zijn in zoo'n bosch, een stuk van een boom, wat wortels of iets anders zoo nauwkeurig te bekijken tot hij wist hoe dat in elkaar zat. Men zou zien: zoo iemand was na drie minuten moe, na tien minuten duizelig, en als men 't doorzette, na drie uur misschien stapelgek. Maar een schilder komt en observeert drie à 5 uur, komt 14 dagen terug telkens zoo lang en maakt zich een studie, begint weer op nieuw telkens en telkens jaren lang en komt dan pas van lieverlede tot het inzicht dat datgene wat hem eigenlijk het visueel emotioneele aan zooiets

is, geheel iets anders is dan wat hij in 't begin dacht dat het was.

Nu zal men zeggen dat toch noöit bewezen kan worden dat iemand de natuur niet ziet, aangezien men zich nooit in 't bewustzijn van zoo iemand kan plaatsen. Hiertegen is niets in te brengen, maar als men aanneemt dat men bepaalde dingen wel kan weten, al is die wetenschap dan relatief, dan kunnen wij dit even zeker weten. Zegt men b.v. te weten dat suiker zoet is, dan moet men ook dit weten aanvaarden. Wanneer men zegt dat suiker zoet is, bedoelt men dat alle suiker die men geproefd heeft zoet was; uit die kleine reeks ervaringen besluit men nu op het groote geheel en zegt: suiker is zoet. Maar wanneer men dit weten noemt, en in 't gewone leven kunnen we buiten deze wetenschap 't niet stellen, dan moet men ook de konsekwentie van 't volgend bewijs aanvaarden. Wij zeggen nu: uit het werk van vele groote meesters dat wij kennen, blijkt dat zij allen een ontwikkelingstijd hebben doorgemaakt van 10 tot 20 jaren. Dat zij begonnen met even onbeholpen de dingen te zien als iedere leek, het beeld dat op hun netvlies viel teekenden zij zonder begrip na, tot van lieverlede zich daaruit dat kristalliseerde waarom 't hun om 't zien zelf de moeite waard was. Men voelt in hun teekeningen begrip komen, men begint het hoe langer hoe interessanter te

vinden de dingen door hun oogen te gaan zien. Waar nu iedereen die zich gespecialiseerd heeft in 't zien, daartoe een lange voorbereiding noodig gehad heeft, concludeeren we evenals bij de suiker dat wie zich niet door bepaalde studie specialiseert in dat zien, ook in 't geheel den weg daartoe niet kent. Inderdaad men ziet wel velerlei voor zich, maar dat men dat als dingen interessant vindt omdat men ze ziet en niet om hun speciale waarde, is iets wat maar in zeer zeldzame gevallen zal voorkomen. Wil men nu in 't absurde vervallen en zeggen dat juist schilders zich specialiseeren in 't zien omdat ze 't niet zien, en daarmee niet bewezen is dat anderen 't niet van zelf zouden zien, dan zou men ook de redeneering moeten aanvaarden dat suiker niet zoet is, maar dat nu toevallig dat kleine beetje wat geproefd is 't wel was.

't Gaat niet alleen zoo in kunst, in wetenschappelijk observeeren gaat 't precies eender. Als leeken zien we wel velerlei voor onze oogen, maar wat we zien moeten, waar we maar te kijken hebben, daar hebben we geen begrip van. Laat iemand mij door een mikroskoop zien dan vind ik 't wel aardig daar wat vergroot leven te zien, maar pas als ik er op gewezen word waarop te letten is, krijg ik het eigenlijke inzicht waarom het te doen is. Kijk ik een volgenden keer weer alleen, dan sta ik er weer even onbeholpen tegen-

over, pas heel van lieverlede en door veel oefening, door 't afleeren van fouten maken in 't observeeren uit conventie, gemakzucht en al zulke af te leeren onhebbelijkheden meer, kan men een goed vorscher worden. Evenzeer als het aesthetische inzicht, is dit wetenschappelijke er een dat geleerd moet worden en pas door veel studie te bereiken is, dus in 't geheel maar niet iemand even aangewaaid komt.

Eenige gevallen van vroeg-rijpheid die tegen deze theorie zouden strijden, wil ik nog even bespreken. Vijf gevallen staan mij voor den geest, die men hiertegen in kon brengen ; ik wil dus even zeggen wat ik daartegen aan te voeren heb; zij betreffen Dürer, Lukas van Leiden, Sir J. E. Millais, G. ter Borch, Is. Israëls en Vincent van Gogh.

1°. Er bestaat een teekening van Albrecht Dürer die hij op zijn dertiende jaar gemaakt heeft, het is een zelfportret (afb. 1). Ziet men dat dan kan men niet anders dan verwonderd zijn over zoo'n vroeg werk. Dit zou dus tegen deze theorie strijden, want men zou op zijn hoogst kunnen aannemen dat Dürer toen vier jaar gestudeerd had. Maar het is slechts schijnbaar een bewijs tegen deze theorie. In de eerste plaats moet men zich goed voorstellen dat wij niet beweerd hebben dat een leek niet in ééns een aandoening zou kunnen geven en dus kunst maken, maar dat wij het hier over

AFB. I.



Afb. 2.

het zien in aesthetischen zin hebben. Nu zal men opmerken dat bij dit vroege portret van Dürer hieraan heel veel te kort komt, dat het plastisch erg zwak is, vooral bij later werk vergeleken, waar een enorme ontwikkeling van dat zien is, waar het hier juist op aan komt. Men behoeft in dit werk niet in de eerste plaats verwonderd te staan om het vermogen tot zien dat Dürer op dien leeftijd had, maar dat portretje zal ons het meest ontroeren om wat er emotioneels aan is, wij zullen het meest onder den indruk komen van de zware ernstige stemming waarvan het de uitdrukking is. Met nog veel minder vermogen tot observeeren zou hij dit hebben kunnen uitdrukken.

2°. Van Lukas van Leyden bestaat er een gravure (afb. 2) die men zegt dat hij op zijn elfde jaar gemaakt zou hebben; laten wij maar aannemen dat het wat later was, dan was het toch al knap genoeg. Ook hier kan men dus geen langen studietijd vooropstellen. Maar ook in dit geval zal men moeten toegeven dat deze gravure niet een groot staal van zijn kundigheid in 't zien is, er zit heel veel in, dat overgenomen zienswijze is van de Italianen. Maar vol bewondering komt men, als men bedenkt dat de toenmaals zoo jonge Lukas de eenige was in deze landen die een zoo klaar geheel gaaf inzicht had in wat de Renaissance was, dat hij ineéns zoo'n werk op zoo geheel nieuwen grondslag

en buiten alle conventioneele laat-gothische invloeden van zijn tijd om, maakte. Later is hij ook in zelfstandigheid en kracht van eigen zien toegenomen en is die ontwikkeling bij hem dus ook een noodwendig langzame geweest.

3°. Van Sir J. E. Millais bestaat een teekeningetje dat hij op zijn negende jaar gemaakt heeft, het portret van een ouden heer; het is gereproduceerd in „The life and letters of Sir John Everett Millais" (afb. 3). Ook hier zal men versteld staan over zooveel vermogen op zoo'n leeftijd, maar beziet men den vorm dan kan men die niet anders dan zwak en conventioneel noemen; wat het meest ontroert is zeker hoe zoo'n jongen een ernstig diep inzicht kon hebben in wat het rustige bedaarde van zoo'n hoogen leeftijd is. Hier dus ook weer het emotioneele moment meer dan het visueele, het is interessant om hoe hij het gevoeld en niet om hoe hij het gezien heeft. Later heeft hij veel essentieeler gezien, maar of zijn werk beantwoord heeft in zijn latere ontwikkeling aan wat dit vroege portretje belooft, daarop zou ik beslist neen zeggen en ik denk dat anderen dit gevoelen wel zouden kunnen deelen.

4°. Van Gerard ter Borch bestaat een teekeningetje dat gezegd wordt door hem op zijn elfde jaar gemaakt te zijn. Het is een bezoek dat hij met zijn vader op 't atelier van een schilder bracht, in beeld gebracht (afb. 4).



Afb. 3.



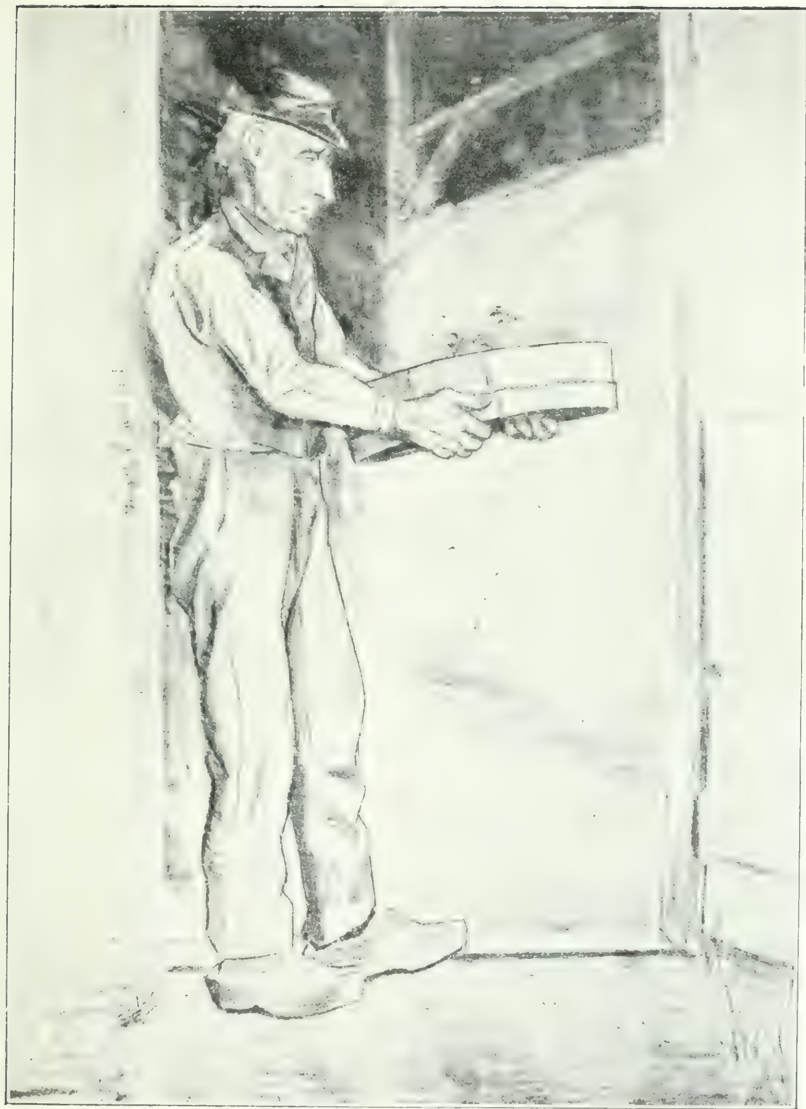
AFB. 4.

Hierbij moet men echter terstond zien dat men met een tamelijk gemaniëreerd teekenen te doen heeft, een manier die hij van zijn vader zoowat als loopje geleerd heeft, dat dan wel direkt wat vlugger en leniger uit zijn handen komt. Beziet men het als werk van een elfjarigen jongen dan is 't verrassend, maar bekijkt men het kritisch en wil men er in zien hoe zoo'n geval een bepaald visueel eigen inzicht van zoo iemand was, dan houdt het geen stand. Dus ook hier de bedoelde eigenheid van door dezen schilder later zoo schrander en scherpzinnig bereikte eigenheid van zien nog niet aanwezig, maar had zich door jaren heen nog langzaam aan te ontwikkelen.

5°. Van Isaac Israëls is mij eens een teekeningetje onder de oogen gekomen (eigendom van Mevr. Bülbring te Bonn) dat hij op zijn achtste jaar geteekend zou hebben. Het is een familie om een tafel en men denkt aan een satyre en ook daarom is het alleen interessant; van de door hem later bereikte uiterste scherpte van visie die voorloopig wel aan de grens van het bereikbare schijnt te liggen, staat dit nog zeer ver af. Het teekeningetje is dus wel intersessant, omdat het van een levendigen geest komt, maar hier liggen tusschen dit en de ontwikkeling waarop we hem als eigenlijken meester eeren, minstens 20 jaar. Ook dit kan men dus niet als tegen mijne stelling pleitende rekenen.

6°. Vincent van Gogh die pas laat begon en inééns in zijn werk veel te zeggen had. Maar vormelijk is dit vaak zeer onvolkomen, men voelt hij hem vooral zeer sterk hoe pijnlijk hij zich wringt om goed te observeeren; de collectie teekeningen uit zijn eersten tijd in de verzameling Hidde Nijland geeft hier voorbeelden te over van (afb. 5). Maar hoe vormeloos en hoe visueel zwak ze zijn, een groote hartstocht voelt men er steeds achter, en dit is wat ze tot kunst maakt. Daarbij komt nog, dat al had van Gogh niet geteekend vóór zijn 27ste jaar, hij van kindsbeen af al altijd dien bijzonderen en eigen kijk op de dingen gehad heeft, van vroeg af reeds maar niet bloodzinnig tegen de dingen aankeek, maar zich er altijd vragen bij gesteld zal hebben en zijn indrukken verwerkte. Daarbij dan zijn tijdelijk verblijf in den kunsthandel, waar hij toch reeds ten deele door de geschoolde oogen van schilders leerde zien, deed hem in 't begin er al direkt voorstaan als iemand die eigenlijk al een studietijd achter den rug had. Dit geval zou men dus ook niet tegen deze stelling kunnen aanvoeren.

Er zullen er nog wel meer zijn, bij wie die vroegrijpheid voorkomt, maar ik denk, dat wanneer men rustig afscheidt wat het visueele element is in wat zij geven, men altijd zal bevinden, dat bij iedereen zich dat langzaam en door verloop van een tamelijk langen tijd



Afb. 5.

ontwikkelt. Waar de feiten zoo voor ons liggen, moet men aannemen, dat dit zelfstandige zien iemand maar niet zoo aangeboren is, en het bijna zeker is, dat iemand, die het niet geprobeerd heeft, ook volstrekt geen recht heeft te zeggen, dat hij het ook wel vermag te zien.

Hier moet ik er nog eens nadrukkelijk op wijzen, waarom het gaat. Een schilder die dat aesthetische zien in de hoogste mate bezit, behoeft in 't geheel niet een hoogstaand mensch te zijn; 't kan zijn dat een leek met gevoelens van majesteit en deemoed voor een landschap staat en er een religieuse stemming aan beleeft, waarvan zoo'n schilder zelfs geen flauwe notie kan hebben, maar in dat eene opzicht, waar het op zien aankomt, is de schilder de meerdere. Het is zelfs mijn vaste overtuiging, dat tweede rangs schilders, en tal van schilders uit het verleden die niet meer in tel zijn, in dit opzlcht toch altijd competenter zijn dan leeken. Ik weet dat men dit niet gaarne aanvaardt, maar juist daarom wil ik er den nadruk op leggen, omdat het grondige erkennen hiervan zoo'n noodwendigheid is om goed kunst te leeren zien. Daarom zal ik het nog maar eens met een voorbeeld duidelijk trachten te maken.

Wij gaan buiten een kamer waarin een kachel is, staan, b.v. op de gang en wij richten de vraag, of er een

kachel in de kamer was, aan verschillende menschen die er uitkomen. De eerste antwoordt niet te weten of er een kachel was. De tweede weet zeker, dat er een was; maar verder weet hij er niets van, kan niet in 't grove de soort of vorm bepalen, of het een haard was was of kolomkachel of iets anders. De derde weet, dat er een kachel was en nog meer. 't Was een doorbrand kachel, merk „Helios", geheel zwart met een nikkelen knop op den kop. Hij vertelt verder, dat dat soort ook voorkomt met een geheel vernikkelde kap, wat dan een fijner kwaliteit is en dat het een soort doorbrand kachel is; die omstreeks 1893 veelvuldig in den Haag in gebruik gekomen is. De vierde vindt de vraag eerst gek, weet niet wat te antwoorden, herhaalt bij zich zelf „een kachel? O! jawel, wacht eens, nu herinner ik mij, ik stond daar binnen te suffen over een matgrijze kleur, die zoowat drooghard tegen het glimmend zwart van een schoorsteenmantel uitkwam, met daarachter een donkere holte van een geheimzinnige diepte en vreemde atmospheer." Dit zijn dus nu vier reacties van menschen op die kachel en de reacties zijn zooals de menschen zelf. De eerste was misschien een zorgeloos jong man zonder huishouden, die op niets let. De tweede misschien vader van een huisgezin, vond, bij het zien van de kachel, dat er hier levensvoorzorg was en de boel dus in den haak was. De derde was wellicht iemand,

die ruimer informaties kon geven, omdat hij in kachels doet. De vierde was iemand die schilder zou kunnen zijn. De drie eersten zagen dus de kachel in 't geheel niet of in een practisch rapport, alleen de laatste zag de kachel in een visueel rapport. Hij zag de kachel om te zien, had het behagen aan het zien om 't zien zelf, iets wat een leek in dezen zin zelden heeft, en als hij het heeft, moet dat zooals uit het bovenstaande volgt van een zeer defectieven en primitieven aard zijn.

Het gevolg hiervan nu is, dat het eindresultaat van dat zien van den schilder per se afwijkend moet zijn van het waarnemen van den leek, en dat het werk van schilders dus niet zoo maar in ééns door leeken begrepen kan worden. Om dit te kunnen begrijpen, moeten ze zich grondig vrijmaken van het verkeerde inzicht, dat het eenige beteekenis heeft hoe zij de werkelijkheid zien. Hierin vindt men de verklaring, dat genieën niet begrepen worden, dat dit zeer langen tijd vordert en de menschheid pas heel van lieverlede in hun inzicht kan treden. Ziet men dit goed in, dan kan men dit niet anders dan als noodwendigheid beschouwen en is de eenige manier, waarop men het verhelpen kan, niet er over te lamenteeren maar te probeeren om de massa die wijdschheid van inzicht te geven die hen voor iets nieuws toegankelijk stelt.

Het feit dat genieën altijd moeite hebben om erkend

te worden, bewijst ook weer het goed recht van de stelling dat de leek niet ziet. Iemand vertelde mij dat op de tentoonstelling, waar het doek van Mauve, dat nu in het Boymans museum hangt, het eerst geëxposeerd werd „kalveren onder lommer langs de sloot", er een soort zwijgend, zwaarwichtig hoofdschudden door de menigte ging; men vond dat dit wel te raar was om nog van een wijs mensch te kunnen zijn. Wij zullen dit een heel goed maar een beetje tam schilderij van Mauve vinden, en weten dat hij er later nog wel betere gemaakt heeft, die men toen nog vreemder gevonden zou hebben. In dien tijd was men in dat onderwerp nog iets zoetelijks gewoon, de laatste conventioneele nasleep van Potter; het was geen mooi schilderij, zoo'n slootkant was leelijk, geen compositie en al zulke redeneeringen meer. Maar van lieverlede gewende men wat daaraan, er begon appreciatie te komen, de kritiek werd in een enkelen voorlichter veel verstandiger en nu men het zoowat begrijpt, wil men doen alsof de massa de ontdekker was en niet Mauve. Maar het is andersom: de schilders zijn de pioniers, zij openen de nieuwe gebieden en de leekenwereld volgt schoorvoetend en met moeite na. De hei, vond men in 't begin, dat Mauve als zoo'n troostelooze leegte zag, men begreep niet dat dat juist 't groote er van was. Hier was 't al zooals met Millet die zei „le beau c'est le vrai" en

de kritiek die er van maakte „le beau c'est le laid." Jawel, maar la laideur magnifiée; het leelijke kunnen wij allen wel zien, maar om het als schoonheid te interpreteeren is moeielijker. Hier heeft men 't dus weer, dat die schilders juist het leelijke geven, wat men alleen daardoor kan verklaren, dat het leelijke als zoodanig niet bestaat, maar alleen maar zoolang leelijk is als het zoo gezien wordt. In zoo'n hei van Mauve was ook geen zacht slingerend wegje met aan 't eind een lommerrijk boompje bij een aanvallig huisje, waar misschien de wandelaar uit kon rusten en lafenis vinden. Daar kon men in die zoete tijden dan zoo lekker over prakizeeren, men behoefde van kunst niets te zien, als men maar begreep wat voor practische associaties een lommerrijke boom midden op de hei op een heeten zomerdag geeft. Ook dit nieuwe standpunt van Mauve leerde men wel weer van lieverlede begrijpen, maar langzaam aan; 't gaat nooit met groote sprongen. En zoo kwamen er weer nieuwe inzichten en weer nieuwe miskenningen, en 't zal altijd zoo door blijven gaan zoolang als men niet leert tegenover elke nieuwe uiting met een rustige overgave te komen om 't eerst te begrijpen voordat men 't verwerpt. De geheele geschiedenis van de kunst is vol van dit verloop, maar waar is nu die eene leek die genoemd kan worden ooit voor schilders de voorlichter geweest te zijn in hoe zij de dingen te zien

hadden? Dit moet iedereen wel tot nadenken stemmen en tot veel bescheidenheid, en vooral terughouden om de wijze zooals hij zelf 't ziet nog als een criterium aan te wenden.

Het kan den leek dus een eerste stelregel zijn dat wanneer hij iets ziet van kunst dat nu net is als hij het ook ziet, hij bijna zeker kan zijn voor iets minderwaardigs te staan, en dat als het er zoo heelemaal niet op lijkt dit in de verste verte geen aanleiding behoeft te zijn, dat het niet goed is. Want uit de definitie van kunst die wij gegeven hebben, volgt geenszins dat het op de natuur moet lijken, vooral niet op de natuur zooals een leek die ziet, te minder nog naarmate wij aangetoond hebben dat die in 't geheel niet ziet.

Men kan ook wel begrijpen dat kunst die van een werkelijk diepe persoonlijkheid komt met een eigen kijk op de dingen, noodwendig anders moet zijn, dan wat wij zelf aan de dingen waarnemen, en dat dit te sterker moet worden, naarmate de persoonlijkheid van zoo iemand ook dieper is. Hieruit kan men ook verklaren hoe 't komt dat de Prix de Rome zoo haast zonder uitzonderingen verkeerd besteed wordt. Gaat men in een encyclopedie na wie hem al zoo wat gehad hebben, dan vindt men er bijna geen enkele onder, die tien jaar na zijn dood nog van beteekenis geacht wordt. De werkelijk groote kunstenaars hebben voor zoover

ik weet die onderscheiding nooit gehad. Dat komt, omdat men een bepaald iets voorschrijft, dat zij bij zoo'n wedstrijd, naar op 't oogenblik heerschende conventioneele regelen te praesteeren hebben.

Men begrijpt wel dat iemand die een eigenheid in zich voelt hieraan niet meedoet, en dat alleen diegenen kans hebben die het best zich naar zoo'n opgegeven werk aanpassen. Zoo'n onderscheiding kan nooit de belooning voor de werkelijk grooten en praestabelen zijn, maar is bijna zonder uitzondering de premie op het zoet in een bepaald gareel loopen; vandaar dat het resultaat er van zoo treurig is, zooals de feiten bewijzen. Bovendien is het nog bedriegelijk voor de menschheid, want het geldt als een heele onderscheiding, men richt zich naar het werk van zulke bekroonden als naar iets goeds en zoodoende helpt dat ook nog verhinderen dat men zich vlugger aan het werk van de wezenlijk scheppende krachten overgeeft. Het is een conventioneele hinderpaal die de einderkenning van 't beste wel niet kan tegenhouden, dat breekt toch wel door, maar 't wel een tijdlang kan ophouden. Zoo kon men veilig en wel dit instituut opheffen en 't geld er voor aan iets anders besteden.

Uit al de overwegingen van dit hoofdstuk moet dus volgen, dat men met toepassing van de natuurgelijkenis als criterium niet tot het zien van kunst kan komen.

Niet »durch die Natur zur Kunst« zooals de Duitschers het willen, dan zou natuurlijk bij elken leek Schelfhout direct veel grooter zijn dan Jacob Maris; 't is te belachelijk om over te denken, 't moet omgekeerd zijn: door de kunst tot de natuur. Het inzicht, het aesthetische visueele inzicht in de natuur, wordt ons door de schilders geopend, zij zijn ons de wegwijzers, en door hun werk zullen wij dat inzicht dieper krijgen, en meerendeels zien bijna alle menschen de natuur al voor een deel door oogen van schilders, met associaties er bij die zij uit schilderijen hebben leeren kennen. Of er een weg te vinden is om tot dat ware inzicht in kunstwerken te komen, zullen wij in 't volgende hoofdstuk behandelen.

HOOFDSTUK IV.

Hoe moet men beeldende kunst zien?

Uit het voorgaande blijkt dus, dat men de natuur als vergelijkingspunt voor de kunstwaarde van een werk niet kan gebruiken. Te meer nog omdat die toch maar een subjectieve voorstelling is, die afhankelijk van ieders vermogen tot aesthetisch zien geen vast criterium levert. Daarbij komt nog dat iets kunst kan zijn wat met een zichtbare werkelijkheid niets te maken heeft, 't zou kunnen dat iemand de dingen geheel averechts maakte en 't toch kunst was. Een schilder zou de dingen in geheel andere kleuren kunnen geven dan de realiteit is, de verhoudingen der vormen kunnen veranderen en toch zou dit stellig kunst kunnen zijn. Voorbeelden hiervoor zijn b.v. de monochromie van van Goyen of in 't vormelijke de Egyptische kunst, die in wandversieringen veel gegeven heeft dat aan vormenperfectie

verre beneden de Apollo van 't Belvédère staat, maar door velen als kunst hooger geschat kan worden.

Want kunst zooals wij dat gedefinieerd hebben, is er dan wanneer er een met bedoeling geobjectiveerde aesthetische emotie is, wat natuurlijk niets van een natuurlijke voorstelling inhoudt. Zoo'n emotie kan zijn van ontelbaar verschillende wijzen en mag niet beperkt worden door het inzicht van den eenling die wel een bepaald kringetje maar niet het geheele gebied toe wil laten. Die emotie heeft men dus te erkennen, en 't is de vraag of daar een objectieve grond voor gegeven kan worden; of er een maatstaf is, waaraan getoetst, die emotie voor elk objectief waarnemend mensch waardeerbaar moet zijn.

Het spreekt van zelf dat dit criterium ook niet in de voorstelling kan liggen, want dan zou men twee voorstellingen van 't zelfde onderwerp niet meer aesthetisch kunnen onderscheiden wanneer ze die voorstelling even klaar en duidelijk weergaven. Hier zit nu vooral de knoop die nog eens duidelijk toont dat het onderwerp geen term van kritiek kan zijn; want het is iedereen wel duidelijk dat twee dezelfde voorstellingen ons toch in zeer verschillende mate kunnen ontroeren. Was nu de voorstelling beslissend, dan zou het in 't geheel niet mogelijk zijn dat de ontroeringen die wij er bij hebben, verschillend waren. Dit is dan ook zooals het bij de

meeste leeken werkelijk gebeurt, zij moeten zich vaak afvragen waarom is dit schilderij zooveel minder dan dat, men ziet de voorstelling toch net zoo duidelijk. Dat van twee portretten de kunst afhankelijk zou zijn van het meer of minder belangrijke van den persoon die geportretteerd is, zullen de meesten wel te absurd vinden om te meenen, maar in de praktijk merkt men altijd, dat het toch maar een prettig houvast is als men van de geschiedenis of van den persoon die voorgesteld is, iets weet. Wie dit soms betwijfelt, moet maar eens wat kunstgeschiedenissen en Rembrandt-uitgaven lezen. Wil men dus over de speciale kunstwaarde van iets wat zeggen, dan kan dat nooit in 't beschrijven van de voorstelling bestaan, maar wel in de beschrijving van de aandoening die wij daarvan krijgen.

Nu is het de vraag, welke zekerheid men heeft of de beschrijving van die aandoening nu iets werkelijks aan het kunstwerk is, iets wat elkeen bij verstandig inzicht er uit moet halen, of wel dat het iets is dat er bij gephantaseerd wordt. Hiermee moet men vooral voorzichtig zijn, er is niets tegen te doen dan nooit iemand gelooven (ik sluit mij zelf hierbij in de eerste plaats in), maar zichzelf afvragen of men redelijkerwijze dat ook kan aanvaarden. Men moet vragen of er objectieve gronden zijn om zoo iets aan te nemen. Niet dat iets goed is of slecht, heeft als bewering waarde, men

begrijpt wel dat de eerste de beste direkt kan beginnen met er zulke meeningen op na te houden, nadat hij zich wat georiënteerd heeft uit welken hoek de wind tegenwoordig waait; maar de reden *waarom* men tot dit oordeel moet komen is wat alleen beslissend is. Men maakt zich er altijd maar gemakkelijk af; als men eens zonder mooie lyriek en praal van woorden door een eenvoudig betoog klem moest bijzetten aan wat men beweerde, dan geloof ik dat het meerendeel der over kunst schrijvenden de pen niet meer behoefde op te nemen. Verreweg het meeste wat over kunst geschreven wordt komt op willekeurigheden neer; iemand vindt dit nu juist eens zóó, zoo oneindig veel mooier weer dan dat, maar waarom, wel, 't komt in 't hoofd van de meesten zelfs nooit op zich die vraag maar eens te stellen. Het is zooveel prettiger en gemakkelijker met wat groote woorden den diepzinnigen kenner uit te hangen. Wacht u voor groote uitspraken van wien ook, heb den eenvoudigen moed om iets van een meester, hoe groot die ook is, onbegrijpelijk te vinden, zoolang ge niet aan 't begrip toe zijt, heb den moed een werk van een nog zoo jong en naamloos schilder te bewonderen zoolang ge 't bewonderen kunt. Dit is de weg die veel zekerder leidt tot het ware inzicht in kunst dan alle grootdoenerij en holle praal van aangeleerde kunsttermen, waar ge bovendien nog een belachelijk

figuur mee maakt ook, want dat doorziet iedereen gauw genoeg.

Het beste zal men doen te beginnen zich goed eigen te maken, zich geheel te doordringen van de wetenschap, dat de grootste hinderpaal voor 't juiste zien van kunst is: pedanterie. Alle eigen opvattingen moet men zonder voorbehoud over boord werpen, beginnen met nu eens niet te weten hoe de schilder het moest doen, maar eens te vragen, hoe de schilder het doet. Men zal hiertegen in brengen, dat men dat wel kan zien, maar mogelijk wel met werk van een gek te doen kan hebben. Het beste om dit te constateeren is, dat men nagaat of overal in het werk een eenheid van voordracht zit. Heeft men een schilderij dat men om een of andere reden vreemd vindt, dus dat b.v. in een wilde wijze met groote streken geschilderd is en in 't geheel van de natuurlijke voorstelling afwijkt, dan moet men nagaan of het dit in alle deelen evenzeer doet. Ziet men dat zoo'n opvatting in alle deelen is volgehouden, dan kan men zeker zijn met een bepaalde gewilde bedoeling te doen te hebben. Hierin onderscheidt het zich altijd van werk van krankzinnigen, waarvan het een eigenschap is, dat ze een bepaalde voorstelling niet in één lijn kunnen ontwikkelen; deze zullen b.v. onder links impressionistisch zijn, in 't midden gedétailleerd naturalistisch minutieus en boven rechts weer gloeiend romantisch.

Dit is het onderscheid wat men maken moet, iets wat er op 't eerste oog gek uitziet behoeft in 't geheel nog niet gek te zijn. 't Is hiermee als met menschen die men ontmoet en die iets beweren wat ons geheel gek kan schijnen; wanneer men hen dan in een logische wijze zoo'n idee hoort ontwikkelen, dan zal men er van lieverlede van terugkomen om te denken dat zoo iemand krankzinnig is en gaan inzien dat het alleen maar onze kortzichtigheid en ons hangen aan conventie, een angst voor het nieuwe was, die ons dat als gek deed beschouwen. Natuurlijk zal men dan nog moeten onderscheiden of men met een aansteller te doen heeft, want er zijn er nog in menigte en ook in de kunst, die heel overlegd kunnen simuleeren dat zij een of andere emotie hebben, en zoo'n schijn van een echtheid te onderscheiden, dat kan men alleen als men veel vergelijkingspunten tot zijn beschikking heeft. In ieder geval gek kan men dit laatste soort niet noemen; in tegendeel, zij weten gewoonlijk zeer overlegd te handelen en handig hun zaak te dienen.

Heeft men dan geconstateerd met iets te doen te hebben waar een bepaalde eenheid van bedoeling door het geheel loopt, dan moet men trachten achter die bedoeling te komen. Is er dus een schilder die in een landschap een dak schildert waarvan hij maar enkele pannen aangeeft, en ziet men verder dat hij in den muur

met de steenen eveneens doet, en in een houten hek dat er bij staat niet gedétailleerd de verf van het hout aangeeft maar slechts een enkele scheur, en in grond en lucht alleen naar dezelfde verhouding groote massa's kleur, dan moet men natuurlijk niet denken dat die détails door zoo iemand vergeten zijn. Vergeten zouden die zijn wanneer die overigens overal in de schilderij wel, maar in een klein gedeelte niet voorkwamen; dan moet men concludeeren dat de schilder dat zoo gewild heeft. Dit was b.v. de verhouding van de leeken in de zeventiger jaren der 19[de] eeuw tegenover het werk der impressionisten; men was gewend aan zeer uitvoerig schilderen, glad afgemaakte dingen en nu kon men zich in het nieuwe slechts zoo heel moeilijk en langzaam indenken. Zelfs vermoed ik wel dat er toenmaals lieden waren die dachten dat de heele wereld op zijn kop gesteld zou worden, wanneer dat zoo doorging.

Men gewende zich echter aan dit breeder zien, en nu is die conventie er weer zoo in gekomen, dat men daarbij zwerende, geen oog kan hebben voor wat een later geslacht aan meer uitvoerig werk maakt. Met het werk uit de tweede periode van Verster heeft men dezelfde moeilijkheid als eerst, maar nu omgekeerd, men vindt het te uitvoerig. Men moet echter bedenken, dat deze schilder in zijn werk bewezen heeft meer dan eenige leek te weten wat breed schilderen is, en niet

zoo onnoozel zijn als ik er wel gehoord heb, die meenen dat hij dat zoo uitvoerig doet omdat hij het niet breed kan. Breed of uitvoerig zijn maar hulpmiddelen en geen dingen die voor de kunst beslissende waarde hebben, men kan hetzelfde ding op beide manieren tot schoonheid brengen; maar dit zoo aan een in bepaalden tijd als goed geijkt recept hangen van den leek, maakt dat hem zooveel verborgen blijft.

Ziet men werk van nieuw-impressionisten zooals onder de Franschen velen zijn en merkt men het afwijkende van de kleur die hun schilderijen tegen het op smeltender harmoniën gestemde van de Hollanders hebben, dan doet men onwijs ze daarom maar in eens te verwerpen. Want leert men ze kennen dan voelt men dat hierin een grootheid van licht kan zijn zooals men dat in Hollandsche schilderijen niet vindt, evenals in Hollandsche kunst weer een bekoorlijk iets is dat men bij hen niet vindt. Bij rustige overweging zal men den eenstemmigen samenhang van de kleur in die schilderijen moeten erkennen; gegeven één stuk er uit volgt de rest met dezelfde noodwendigheid, zooals een heele Jacob Maris noodwendig moet samenhangen met een deel er van. Voor beiden gaat het kritisch inzicht niet verder dan dat men bepalen kan of zij datgene wat ze wilden in alle deelen evenredig gerepresenteerd hebben, dan kan men zeggen dat ze in hun wil en bedoelen even stellig

geslaagd zijn, dat beider werk even sterk is. Of men nu het werk van den een boven dat van den ander prefereert is geen kritisch inzicht meer, maar een subjectieve kwestie, waarvoor wel bepaalde gronden aanvoerbaar zullen zijn maar wat m. i. toch nimmer bewijsbaar is. Mij lijkt het eenige grondige inzicht, dat men dat het beste en sterkste van een schilder rekent waarin hij zich het eigenst uitspreekt, ook al zouden wij een ander werk van hem, dat hij onder invloed van anderen die ons meer sympathiek zijn, maakt, bekoorlijker en mooier vinden. Men bedenke toch dat dit laatste weer een geheel subjectief standpunt is.

Het eenige wat men als eisch kan stellen is, dat een systeem konsekwent doorgevoerd wordt; in eén opvatting die wij veroordeelen zouden wij toch altijd een stuk dat van een geheel andere opvatting getuigt, al zou die ons nog zoo sympathiek zijn, als een fout tegen 't systeem moeten beschouwen. Dat men dit toch veelal andersom doet, merkt men vaak in de beoordeelingen die men over kunst hoort waar die gedeelten die met de opvatting van zoo'n beoordeelaar strooken, geprezen worden en de rest minachtend ter zijde wordt gesteld. Dat de meeste kritieken zoo zijn kan men spoedig genoeg ervaren; zij vertellen dan gewoonlijk ook veel minder over de kunstwerken waarover zij het hebben dan wel over het feit hoe mijnheer de kunstkritikus

over verschillende dingen denkt. Nu heb ik er niet op tegen dat iemand zijn gedachten over verschillende zaken gaat zeggen, maar er bestaat geen reden om dit dan naar aanleiding van kunstwerken te doen en 't dan net voor te stellen alsof hij het daar eigenlijk over heeft.

Even dom doen natuurlijk vele zoogenaamd verlichte moderne menschen, die uit een soort onbegrepen blijheid dat ze 't nieuwste zien, alles wat ouder is verwerpen. Zij zullen zelfs een haat hebben tegen de Romantiek omdat die niet licht is. „Delacroix, och kom, die zag 't licht niet" zeggen zij. Dit is volkomen waar, maar de luministen zien die zware groote atmosfeer van Delacroix niet. Wat Delacroix wilde was geheel anders en 't is geen kritiek zoo iets van zijn werk te zeggen, het is een pedanterie om voor te schrijven dat iedereen 't juist zoo zou moeten gewild hebben als wij dat nu verlangen. Dat is het stompe inzicht van enkelen die meenen dat het stukje tijd wat wij beleven nu juist *het* deel van de eeuwigheid is, of dat de eeuwigheid pas met hun geboorte begon.

Tot uw eigen bestwil, leer deze eenzijdigheid af; zweer niet bij 't een of 't ander. Zeg niet dat alleen de Egyptenaren mooi zijn en de Grieken niet of andersom, dat het impressionisme grooter is dan de Romantiek of andersom, Gothiek grooter dan Renaissance of andersom,

maar doe wijzer: leer eerst eens begrijpen wat al deze dingen te beduiden hebben. Leer in elke sfeer het ware onderscheiden van het valsche, het betere van het slechtere en als ge dit alles voelt te bevatten, vertel dan nog maar eens wat ge 't mooiste vindt. Ik denk dat dan het meerendeel voor u in waarde gewonnen zal hebben, en dat ge de waarde van uw subjectieve oordeel niet meer zoo zult overschatten als in 't begin, en begrijpen zult dat al die richtingen pogingen zijn naar 't zelfde doel heen dat ze meer of minder trachten te benaderen. Men zal dan 't essentieele willen en voelen in de kunst gaan onderscheiden van 't bloot uiterlijke dat de voorstelling is, en het besef krijgen dat men het eigenlijke te pakken heeft. In plaats van een of andere voorstelling te zien zal men in zielegemeenschap treden met het wezenlijke, namelijk de ziel van den maker die zich daarin openbaart.

Heeft men zich zoo ongeveer georiënteerd omtrent de bedoeling van den maker, dan gaat men zien of er redenen te vinden zijn om te veronderstellen dat met meer dan redelijk overleg, met een zekeren drang door den schilder is te werk gegaan. Want iemand die bloot afbeeldt is nog geen kunstenaar, hij moet een ontroering hebben bij wat hij voorstelt en die reproduceeren. Hoe is dat kenbaar, hoe kan men weten van twee dezelfde kunstwerken die gegeven zijn of er in het eene

meer ontroering is dan in het andere? Zoo zien en dat maar eens uitspreken leidt natuurlijk tot willekeurigheden; de een zal gevoeld vinden wat de ander ontkent.

Maar bestaat er een objectieve maatstaf, iets wat zeer stellig meetbaar zou zijn, en wel wetenschappelijk te constateeren ook? Men moet deze vraag stellig met ja beantwoorden. Deze maatstaven zijn natuurlijk verschillend naar gelang van het kunstwerk, waarop geëxperimenteerd moet worden; enkelen van de voornaamsten wil ik behandelen, zij zijn de lijn, de kleur, de toon en de plastiek.

Een lijn drukt op zichzelf iets uit, een bepaalde stemming; 't doet er niet toe of men die stemming nu precies definëeren kan. Neemt men maar de eenvoudigste voorstelling, en denkt men zich ergens binnen te komen waar eenige lijnen op een zwart bord gezet zijn, dan zal men spoedig tot de conclusie komen of dat lijnen zijn die door een kind er maar speelsch op gekrast zijn of dat zij met een bepaalde bedoeling door iemand erop gezet zijn. Hiertoe doet nu vooreerst niet af of wij direkt weten hoe wij tot dat oordeel komen, 't bewijst hier alleen maar dat lijnen op zich zelf iets kunnen uitdrukken; in 't eene geval zijn zij met meer overtuiging er op gezet dan in 't andere, wij zeggen dat de eene groep lijnen met ernstiger bedoelingen gezet is.

Wanneer wij ons nu voorstellen twee jongens te

hebben in een school, van ongeveer tien jaar oud, en van een geheel verschillend temperament, de eerste is braaf, oppassend, gemakkelijk in de aangewezen lijn loopend, omdat hij niets eigens in zich heeft, een slag dat altijd mooie cijfers heeft; en de tweede is een lastpost, kent zijn lessen niet, maar is toch verstandig genoeg en kan door een eigen aanleg, een zekere persoonlijkheid zich niet goed naar den algemeenen regel voegen; dan zouden wij met hen een experiment kunnen nemen. Wij geven hun ieder een stuk krijt in de hand, plaatsen ze voor 't zwarte bord en zeggen „jongens zet eens een lijn op 't bord." Ik denk dat de eerste nog eens zal vragen „een lijn mijnheer" en dan met een zekere bedeesdheid en zorg voor nette rechtheid zijn lijn zal zetten, maar dat de tweede inéén s met een tik zoo maar een streep op 't bord zal zetten, brutaal weg. Deze twee lijnen nu zullen dat karakterverschil in de kinderen stellig toonen, zij zijn dus uitdrukkingen van hun karakter, van hun aandoeningen op dat oogenblik. Het spreekt van zelf dat men moet beginnen met hiervoor twee zeer uitéénloopende typen te hebben, hoe meer ze tot elkaar naderen hoe moeilijker het psychische verschil in de lijn waarneembaar en vooral analyseerbaar zal zijn. Maar in de eerste plaats bestaat het en bewijst dit dat in een lijn een bepaald iets van dengeen die haar neerzet, zich openbaart.

Men kan zich denken dat twee menschen probeeren een rechte lijn te zetten. Zoo'n lijn bestaat natuurlijk uit een groot aantal verbeteringen, men stelt zich voor zich naar een zeker punt te bewegen, merkt dat men te veel naar links afwijkt, draait dan naar rechts, merkt dat men weer te ver rechts is en zoo verder. Zou men nu van die twee lijnen een bepaald deel zeer sterk vergrooten, dan zouden al die voor 't bloote oog niet meer waarneembare afwijkingen zeer versterkt naar voren komen, en zou men door een wiskunstige rechte midden door de groote afwijkingen heen te construeeren, de verhoudingen der afwijkingen van de normale rechtheid bij zulke personen kunnen bepalen. Dit is wat wij ook in practijk brengen wanneer wij een fietser tegenkomen en zeggen dat hij slecht rijdt. Wij merken dan aan de zeer groote schommelingen die een beginner maakt om telkens de rechtheid van zijn gang te herstellen dat hij nog niet veel vertrouwen heeft, en nog geheel onvast is om zich van het eene punt naar 't andere in een rechte lijn te bewegen. Hoe vaster en rustiger de voorstelling der rechtheid wordt, hoe minder wij de correcties zien tot wij ten slotte die niet meer kunnen waarnemen, en de voorstelling hebben dat zoo iemand regelrecht op zijn doel afgaat; wij zeggen dan dat zoo iemand het métier machtig is.

Men kan zich eveneens denken dat twee menschen

elk een cirkel op een zwart bord zetten; dit is natuurlijk ingewikkelder, zij pogen beiden een lijn te zetten die overal evenver van een ideaal punt, het middenpunt, verwijderd is. Nu eens komen zij weer veel te dicht bij dit ideale middenpunt, dan weer raken zij er te ver af, en een van uit die middenpunten met den passer geconstrueerde cirkel die tusschen de grootste afwijkingen binnen- en buitenwaarts doorgaat zou ook de procentmatige verhouding van hun voorstellings juistheid kunnen geven. Nu is 't ook denkbaar dat bij deze lijnen en cirkel trekkende menschen er een derde komt, die niet beangst is of zijn lijn direkt recht wordt of zijn cirkel precies rond, maar inééns met een kloeke forschheid een lijn zou zetten of met een breeden zwaai een cirkel. Deze lijn en cirkel zouden dan procentmatig veel meer af kunnen wijken van een normale rechte en van een normalen cirkel, maar zouden dan toch in hun afzonderlijke deelen niet zooveel schommelingen vertoonen. Men kan dan zeggen dat zoo iemand meer een aandoening van een rechte lijn of cirkel gehad heeft en die onder de impulsie van zijn voelen maar inééns neerschreef, en dat deze direktheid die we in de beweging van deze twee lijnen zouden bemerken, ons dat spontane gevoel doet meeleven. Hiertegenover zouden de beiden eersten ons als iets van nuchtere berekening aandoen, men zou in al de schommelingen de voortdurende controle van

het kritiseerend verstand vinden, tegenover het spontane in den gemoedsschok van den ander.

Zoo is dus kenbaar of een lijn uit nuchtere overweging of wel impulsief gezet is, en kan men aan een lijn zelf dus erkennen of iemand die haar maakte er een ontroering bij had. Dat dit dan nog kan zijn een ontroering van verschillende heftigheid, en dat de emotionaliteit die men in twee lijnen constateert nog niet dezelfde mate van emotionaliteit behoeft te zijn, spreekt van zelf. Het verdere kritische inzicht hierin kan pas langs den weg der ervaring door vergelijking bereikt worden. Ook is het natuurlijk mogelijk dat een strak en emotieloos er uit ziende lijn meer emotie kan inhouden dan eene die op 't eerste oog vol hartstocht gezet is; de eerste kan namelijk zijn van iemand die in wijze mate zijn hartstocht beheerscht, en de tweede zou van een aansteller kunnen zijn die hartstocht simuleert. Wanneer men in dit geval het onware voor het echte neemt, moet dat niet afschrikken: pas zeer langzaam zal men dat onderscheid zuiver gaan maken. Het is hiermee juist zoo als in het leven, waar men iemand ontmoet die een nuchtere droogstoppel lijkt, en tegelijkertijd een ander die vol geestigheid en genialiteit is bij de eerste kennismaking; en men later toch tot de ervaring komt, dat achter die nuchterheid van den eerste een mogelijk fijn beheerschte gevoelsdiepte

zit, die zich pas langzaam doet kennen, terwijl bij den tweede al dat schitterende, holle pronk en uiterlijk vertoon kan blijken te zijn.

In ieder geval moet men trachten zich klaarheid hieromtrent te veroveren. „Als men een teekening ziet, moet men niet vragen of het in de eerste plaats gave mooie lijnen zijn, en in een schilderij dito, maar of er een zekere kracht en overtuiging in uitgeleefd is. Het beste voorbeeld er van hoe men vooral in 't begin zich kan vergissen wanneer men zich leiden laat door het criterium van mooie gladheid, zijn wel de teekeningen van Rembrandt. In 't begin zal men, wanneer niet op den naam afgegaan wordt ze tamelijk leelijk en onduidelijk vinden, gaat men echter onderscheiden met wat een levendig gevoel en wat een sprankelende kracht deze lijnen neergezet zijn, dan gaat men reeds bewondering hebben voor het tintelende leven wat er zich in uit, vaak al lang voor dat men zich helder gemaakt heeft om wat voorstelling het te doen is. Ja 't kan voorkomen dat in krabbels van schilders waarin men maar heel vaag aangeduid vindt wat ze wilden voorstellen, maar waar hun emotie in leeft, men ten slotte veel meer de diepte van hun voelen zal herkennen dan in de schilderijen die ze er later met veel duidelijker uitwerking van de voorstelling naar maakten. In zoo'n eerste krabbel zit vaak het

allerzuiverst hun aandoening, zij schrijven dat onder den direkten schok van hun gemoed op, en in zoo'n schilderij komt dan later te veel theoretische overweging die het oorspronkelijk gevoelde tot een dood weten maakt.

Heeft men zich dat vermogen van de aesthetische ontroering die een lijn kan geven eigen gemaakt, dan zal een heel gebied van de kunst dat vroeger misschien als een raadselschrift voor den leek een gesloten boek was, voor hem geopenbaard zijn, en dat kan niet anders dan verrijking van levensinzicht geven. Want zooals wij het vroeger reeds aanduidden, door de oogen van kunstenaars krijgt men dat verscherpte en versterkte inzicht in de werkelijkheid, waartoe hun meer zich specialiseeren en meer zich daarmee bezig houden hen in staat stelt in een mate die de kracht van ons leeken verre te boven gaat.

Een ander criterium is de kleur. De leek ziet in de werkelijkheid kleuren en bepaalt die als rood, geel, blauw, groen, paarsch, wit en zwart. De fijnere verschillen ontgaan hem; geheel anders is dit bij den schilder, die juist allerlei fijne nuanceeringen van die kleuren tracht op te sporen. Dat dit ook weer bij den schilder maar niet in ééns gaat, kan men in het werk van elken schilder constateeren, wanneer men dat uit zijn begin-tijd bij later werk vergelijkt. Schijn-

baar kan het wel andersom zijn, en kan een schilder in 't begin fijner kleur hebben dan later; maar dan kan men haast zeker zijn dat men met een talent te doen heeft. Namelijk met iemand die zeer sterk het vermogen van assimilatie bezit, door een andermans oogen kijkt en van lieverlede, als dat groote vuur dat hem in 't begin opgewarmd heeft gaat verflauwen, of door te weinig aanraking er mee, van lieverlede het voorbeeld in zijn herinnering verflauwt, hoe langer hoe meer inéénzakt, tot dat datgene wat eerst werkelijk nà-gevoeld was, van lieverlede tot een platte en koele formule wordt. De leerlingen van Rembrandt leveren hier voorbeelden te over van; een van de meest karakteristieke is wel het geleidelijk in kracht van kleur afnemen van Nicolaes Maes.

Men begint dus eerst rauw en ruw de grofste kleuren te zien zonder kennis des onderscheids. Ziet maar hoe kinderen met hun kleurdoozen verven, het zijn altijd ongebroken kleuren die zij naast elkaar zetten, voor fijner variaties hebben zij geen zin; voor een donker rood tafelkleed dat zij willen uitbeelden en een steenen muur gebruiken zij hetzelfde rood, de groen geverfde blinden aan een huisje worden met hetzelfde groen gemaakt als het gras dat er vóór staat. Ook ouder menschen die men teeken- of schilder-les gaat geven, beginnen met dezelfde ruwheid. Laat men ze

een wintergezicht teekenen met sneeuw dan maken zij de schaduwen heel vreugdevol pikzwart, zitten er over te zuchten dat zij ze niet zwart genoeg kunnen krijgen; pas veel later komen zij tot de ervaring dat die schaduwen in de sneeuw heel blank en bijzonder fijn gezien kunnen worden. Gaan ze schilderen, dan beginnen ze buiten alles zeer hard grasgroen te maken, het blauw van de lucht is om van te rillen, en de wolken smeeren zij er wit als krijt in.

Dit alles bewijst nog eens, dat het inzicht van den leek in de realiteit uiterst barbaarsch is. Men zegt nu wel „ik zie het wel goed maar kan het niet uitdrukken," maar dit is dwaasheid. Elke leek is innerlijk wel tevreden met datgene wat hij maakt, en kan zich toch nooit begrijpen dat 't er zóó erg naast is als een vakman dat wel zegt. En bovendien was hij werkelijk zoo overtuigd dat zijn werk barbaarsch is dan zou hij er wel uitscheiden; 't is altijd 't geloof dat er toch wel iets in zit, dat hem den moed doet houden. Wie er totaal en werkelijk de zwakheid van inziet, heeft dan ook wel den moed om er de nutteloosheid van in te zien, te begrijpen dat hij eigenlijk niets wil dan maar namaken, maar dat er heel geen eigen voorstelling van zoo'n stuk natuur in hem leeft. Natuurlijk zijn zij die dit toegeven verreweg in de minderheid, de meesten gaan door ook al kost het hun opofferingen,

en bewijzen daarmee dat zij aan hun producten wel degelijk waarde hechten.

Men ziet hier dus weer, dat ook wat de kleur betreft, het menschdom telkens dezelfde evolutie doormaakt als de schilder. Iedereen begint dat rauw en ruw te zien, maar de schilders komen in de leer bij vakmenschen die al op een bepaald standpunt staan, en als zij dan werkelijk eenige zelfstandigheid bezitten kunnen zij van daaruit hun ontwikkeling beginnen. Daar komt dan bij, hun voortdurend zich specialiseeren op dat zien van kleur, telkens en telkens en jaren lang zich daar weer in verfijnen tot zij dien uitersten graad van fijnheid van zien bereikt hebben dien wij nu kennen. Maar de leek ziet in ééns die resultaten, mist de ontbrekende schakels en kan zoo niet maar in ééns van wat hij in zijn jeugd als juist bewondert, b.v. Schelfhout, overspringen naar wat een generatie later weer in Mauve bereikt was. Hiertoe behoort rustig zien, overwegen en vergelijken, vooral weer niet iets verwerpen omdat men 't zelf niet zóó ziet.

Men moet dus voor schilderijen zich deze vraag van de kleur stellen onafhankelijk van het onderwerp. Men moet zich afvragen of de schilder het om de kleur gemaakt heeft, wat natuurlijk lang niet altijd 't geval is, en of die kleur een levendige is. Men moet weer niet met natuurlijkheid aankomen, want een muurtje

van Schelfhout zal naar uw primitief inzicht natuurlijker zijn met al zijn steentjes en détail-werk dan een muurtje van Jacob Maris. Men kan zelfs in 't begin van Jacob Maris schrikken, vinden dat het zoo maar een groote klodder verf is, maar wanneer men de warmte van 't bruin van beiden eens vergelijkt, eens ziet of het roodbruin van Maris een kleur is zoo verfijnd als men dat zelf nooit heeft waargenomen, met een gloed er in, of eentonige koele goorheid, of fijne grauwgroene plekken, maar alles van een kleur zoo duizendmaal ingewikkelder en oorspronkelijker dan wat de kleuren van een verfdoos doen zien, dan zal men daar wel een ander inzicht in krijgen. Men zal gaan voelen dat om de gewone kleurdoos nu maar eens als objectief uitganspunt te nemen, Schelfhout met deze kleuren verreweg meer te benaderen zou zijn dan Jacob Maris, men bij den laatsten weer de voorstelling zal hebben dat zijn kleur met die kleurstukjes niet te benaderen zal zijn.

In zake bloemen hebben leeken de kleuren lief. Zij denken zich dat ze die dus ook aesthetisch interpreteeren, maar als dat zoo was dan zou de schilder die hierin den grootsten rijkdom gegeven heeft, Floris Verster, al wel als een groot schilder bij 't publiek gevierd moeten zijn. Maar 't is wel verre van daar, men kent hem niet, en iedere leek die zijn werk ziet vindt het

leelijk. Aangezien ik verscheidene van zijn schilderijen bezit heb ik dit bij mij thuis goed kunnen waarnemen. Een professor in de botanie vertelde mij eens, dat Verster's werk heelemaal niet op bloemen leek, waarin de man groot gelijk had; Verster wil echter geen bloemen, maar de emotie van bloemen schilderen, en dit bewijst weer helder dat de schoonheid geen eigenschap der dingen is, want dan moest iedereen die bloemen zoo zien als Verster. 't Is wel verre vandaar; bloemstukken die normaal bijna emotie-loos de natuur representeeren, zooals werk van Rachel Ruysch, Mevr. Rooseboom, Mevr. van de Sande Bakhuyzen, zoo van die dingen die men haast echt erop ziet liggen, begint men allen te prefereeren. Pas van lieverlede komt men er toe te begrijpen wat een fijnheid en schittering van kleur ons zoo'n Verster geeft. Want vergelijk maar eens niet de bloem maar de witheid van zoo'n roos van een van die dames met die van een roos van Diaz, of Verster of Fantin Latour, of de Zwart, of Voerman, of een enkel bloemstuk van Gabriel. Zij zal krijterig, koud en ongebroken wit blijken tegen de fijne gebrokenheid van kleur, de doorschemerende droom van een fijne geelheid, of de mat-doffe witheid die als een brooze melancholie een buitengewone bekoring aan het werk van deze laatsten geeft, iets dat vóór hen nog nooit over de kleur van die

bloemen als openbaring tot de menschheid gekomen is.

Zoo moet men in musea vergelijken; vergelijk een kleur van 't eene schilderij liefst in overéénstemmende partijen b.v. daken, luchten, muren enz. met die van 't andere; bezoek niet een museum om in een paar uur het geheel te zien, maar maak studietochten, vergelijk en ga weer zien tot 't U duidelijk wordt. Laat U vooral niet inpalmen door namen, vraag u-zelf af of ge werkelijk voelt dat een schilderij van Rembrandt rijker van kleur is dan zoovele anderen. Al moet ge voor U zelf beginnen te bekennen dat ge dat niet ziet, behoeft dat niet verontrustend te zijn, integendeel, het is het begin van het goede, pas als men weet dat men er niet achter is, is men op weg om er achter te komen.

Voor nogal vreemde dingen kan men komen te staan, wanneer men plotseling voor werk geplaatst wordt dat een geheel andere kleur schijnt te hebben dan men in de meerderheid der overige schilderijen ziet. Dit is veel met moderne werken het geval. En hoewel hieronder nu in de laatste jaren veel humbug schuilt, en zoo het excuus geweest is voor veel niet kunnenden om maar geniaal te doen, moet men daarom maar niet beginnen alles te verwerpen, maar ook hier het goede van het slechte onderscheiden.

De hier bedoelde richting is die welke met helle kleuren schildert, ze graag ongebroken opzet, en er

naar streeft veel licht uit te drukken. Hier worden de menschen gewoonlijk verhinderd te zien omdat men weer zoo goed weet dat 't zóó niet is. Ik herinner mij dat naar aanleiding van de eerste tentoonstelling van Vincent van Gogh in het Panoramagebouw in Amsterdam een kritikus schreef over zijn ,,Café de nuit." Van Gogh had daarvan gezegd zooals dat in den catalogus stond aangegeven ,,Dans le café de nuit j'ai voulu exprimer que c'est un lieu où l'on devient fou." Deze kritikus kon dat nu niet begrijpen, maar schreef zoo ongeveer, dat als men de groene snor van den kellner zag, men daar zeker wel gek van kon worden. Een groene snor lijkt vreemd, maar als men veel waargenomen heeft wat de lichtweerkaatsingen zijn van een groen billardlaken, dan moet men weten dat dit niet overdreven is. Die kellner staat tegen het biljart aangeleund; is 't nu niet eenvoudig dat het groene laken het licht van de er boven hangende lamp groen tegen den onderkant van de snor reflecteert? Dit zijn ten slotte weer precies dezelfde bekrompen aanmerkingen die men vroeger over de onnatuurlijkheid van Rembrandts licht ten beste gaf. Met wat rust zal ieder gauw tot de ontdekking moeten komen dat zulke dingen maar schijnbaar willekeurig zijn, en dat iets heel goed op een bepaalde manier kan zijn, al hebben wij het zoo niet waargenomen.

Maar er zijn bij van Gogh nog wel vreemder gevallen. Op mijn kamer heb ik een portret van een Franschen veehoeder van hem hangen, een door de zon roodgebrande kop, met gele strooheed op, groene boezeroen tegen de blauwe lucht. Nu gebeurt het een enkele maal dat ik menschen bij mij krijg die vragen of dat hetzelfde portret is wat ze vroeger op tentoonstellingen gezien hebben. Het is hetzelfde portret en na vernomen te hebben dat dit zoo is komen er dan gewoonlijk bekentenissen, dat men het vroeger zoo gek gevonden heeft, en 't nu heelemaal zoo mal niet meer vindt. De meesten stelden zich voor, dat de man een groenen baard had, dat vonden ze een van de vreemdste dingen. De man heeft een kort grijs baardje en door de tegenstelling van het felle rood in den kop wordt dat grijs nu groenachtig; dit is iets wat de meesten in de realiteit niet zullen obseveeren, maar leeken observeeren in 't geheel niet, en daarom moest men nu maar niet beginnen met aan te nemen, dat 't niet zoo kan zijn. Want de juistheid van deze contrast kleur kan men wetenschappelijk bewijzen; als er van kleur sprake is moet dat zóó en niet anders zijn. Tegenover zoo'n nieuw te accepteeren schilder als van Gogh weet iedere leek het natuurlijk beter, maar waar haalt men dat pedante inzicht vandaan? Wie van de leeken zou de ontberingen voor eenig ideaal, dat hij in zich voelt,

over hebben die deze schilder voor zijn kunst over had? Men komt ook met wijze opmerkingen over perspectief in zijn werk, maar wat weet een leek van perspectief, geef het maar eerbiedig toe: baar niets. Maar van Gogh kende dat theoretisch heel goed en was van theoretische kleurproblemen beter op de hoogte dan bijna alle Hollandsche schilders en critici. Men begint wat voor hem te voelen, maar zijn grootheid vat men nog lang niet; als men die eenigszins begrepen had, dan had men moeten weten dat 't geen pas gaf een Rembrandt-feest te vieren in een land waar zijn werk niet in 't Rijks-Museum hangt. Want Rembrandt zou wel zijn vriend maar niet die van de Rembrandt-feestvierders geweest zijn.

De kleur van zulk werk heeft U iets nieuws te vertellen, iets wat ge lang niet weet, als ge begrijpt waar het om gaat, kom dan met uw oordeel, dan hebt ge recht van spreken. 't Kan zijn dat ge 't dan niet bewonderen kunt en 't leelijk vindt, maar ge zult ten minste achting voelen voor de zuiverheid van een oprechte overtuiging die er zich in uitspreekt. Wend dus hier ook weer het criterium aan en ziet of in alle deelen één zelfde opvatting zich openbaart. Is in den onder linker hoek van de schildebij de kleur zóó dat het U b.v. aan gekleurd glas doet denken waar licht door valt, en vind ge dit in 't midden en boven rechts

en links overal volgehouden, begrijp dan dat dit de consekwente openbaring is van één en dezelfde overtuiging. Bedenk dan wel dat ge 't heel goed gek kunt vinden, maar dat deze eenheid absoluut bewijst, dat 't geen werk van een gek is. Weet ge U van al deze kortzichtige eenzijdigheden verre te houden, en U zoo te beheerschen, dat ge inzicht hebben wilt vóór ge met een oordeel komt, dan kan het niet anders of van lieverlede zal U de aesthetische waarde van zulk werk geopenbaard worden. Ge zult de wereld gaan begrijpen als in de verschijning van een nieuw licht, dat den vroegeren schilders niet geopenbaard was, dat niet beter behoeft te zijn dan hun opvatting er van, maar anders is. En daarom is het weer een verrijking van inzicht als wij ons dat standpunt kunnen toeëigenen.

Er zijn schilders die de kleur voor een deel terug dringen, die ondergeschikt maken aan een algemeene lichtwaarde, een zekere eenheid van een bepaald meestal fijn grauw licht, dat door het geheel van de schilderij trekt en welke waarde men den toon van een schilderij noemt. Dit vindt men veelvuldig bij Velasquez, Frans Hals en zijn school, zeer sterk bij van Goyen, veel in onder invloed van Velasquez staand werk van Gerard Terborch vooral in zijn portretten, en onder de moderne in Eduard Manet, die het weer onder invloed van Velasquez kreeg, en door dezen in vele moderne schilders.

’t Spreekt van zelf, dat men veelvuldig de verzekering kan krijgen van menschen dat ze zooiets niet mooi vinden, want dat er geen kleur in zit. Vooral hebben deze meesters daarom zeer lang op erkenning moeten wachten, omdat men de afwezigheid van kleuren gelijkstelt met kleurloosheid, Men kan echter een zeer groot colorist zijn zonder kleuren te gebruiken; of men de voorstellingen rood, geel, blauw, groen en paars heeft of niet, is niet beslissend bij het al of niet kleurgevoelig zijn van een werk. Het is niet zooals de menschen zich voorstellen, dat men maar door gewoon grauw in grauw te schilderen al direkt een tonalist zou kunnen zijn; dat kan men heel hard en onbeholpen doen, zoodat iedereen die kritisch toeziet de kleur-ongevoeligheid van zoo iemand bemerkt. Maar een teekening in enkel wit en zwart kan ook koloristisch zijn; men kan er twee zoodanige naast elkaar houden en de een koloristisch bevinden en de ander niet.

De tonaliteit is niet een phase die men doorloopt vóór men tot coloriet komt; in tegendeel, een phase er nà; een tonalist moet ook colorist zijn wil zijn werk als zoodanig waarde hebben. Hij is niet zoogenaamd kleurloos, omdat hij geen kleur ziet, maar hij beheerscht zijn kleur, heeft die geheel in zijn macht en dringt die zoover terug als ’t hem belieft en maakt die ondergeschikt aan zijn groot geheel van toon dat hij wil geven.

Iemand wil de fijne ijlheid van een grauwen toon geven die een eenheid vormt, een fijn sluierend waas het geheel van zee en lucht doordrenkend. In een schilderij van Simon de Vlieger in 't Mauritshuis vindt men dat, in een strandstuk van Corot in de verzameling Mesdag, in de beste schilderijen van Van Goyen en in zeeën van E. Manet vindt men het. Zeg nu niet als ge zoo iets ziet, dat die werken armzalig grijs en kleurloos zijn, maar begrijp dat men die grauwheid waarin alles leeft als een fijne eenheid van stemming bedoeld heeft. Dat de fijne lyriek van een mooie dichterziel zich hier uitspreekt in wat hij in de saamgespannen eenheid van zoo'n oogenblik als het spiegelbeeld van zijn droomend innerlijk voelt. Stel u vooral voor, dat deze brooze ijlheid die ge hier in de kleur zult vinden niet een onvermogen tot kleur is, maar in tegendeel een tot de uiterste grenzen van verfijning gebrachte kleur, die zich meer doet voelen dan waarnemen, en vooral om dit aetherische karakter er van een bijzondere waarde krijgt.

Pas ook hier het criterium van 't vergelijken toe. Ga van twee schilderijen die ge beiden grauw vindt eens na of dat wel hetzelfde is, 't zal studie genoeg kosten; maar wat eerst 't zelfde leek zal van lieverlede een groot verschil blijken. Het een kan zich doen kennen als een grauwheid en kaalheid die uit innerlijke arm-

zaligheid zoo is, terwijl het ander de grauwheid van een fijne intentie kan zijn, iets, dat juist zóó gegeven werd omdat in de duizendvoudige gebrokenheid en subtiele verfijning van zoo'n toon voor zoo iemand een groote bekoring lag. Zooals overal is het natuurlijk ook hier, dat wat echt gevoeld is door sommigen, later door navolgers weer tot een formule geworden is. Wat strak en sterk door al zijn vaagheid heen is bij de groote meesters, wordt wattig en poezelig in de handen van onnoozele nadoeners. Voor dit laatste kan men in deze tijden vooral veel bewijsstof vinden op moderne tentoonstellingen, men moet dan maar eens opletten wat sommige jongeren zoowat als imitatie van den grijzen dagtoon van Mauve geven.

De tonaliteit is iets wat een leek bijna nooit in de werkelijkheid kan opmerken; daar moet men zich vooral voor specialiseeren; een reden te meer dat men er zich goed voor zet, om bij schilders dit scherp te leeren onderscheiden. Vooral moet men zich niet terstond van de wijs laten brengen door zoogenaamde afwezigheid van kleur, want in den toon ligt de notie van de kleur zeer stellig begrepen. Een tonalistisch goed schilderij kan niet gemaakt worden door iemand die coloristisch niet fijn ziet; het lijkt mij een onmogelijkheid, dat b.v. Schelfhout of Koekkoek een tonalistisch goed werk zouden kunnen leveren. Daartoe is hun

kleur te hard en te alledaagsch, maar zij zouden alleen maar teekeningen in zwart en wit van zeer harde hoedanigheid en nogal brutale contrasten kunnen geven.

Ten slotte moeten wij 't nu nog hebben over de plastiek. De schilder- en teekenkunst werkt met twee afmetingen, hun producten zijn voorstellingen op platte vlakken die lengte en breedte hebben. De plastiek is de kunst van drie verhoudingen, zij heeft de diepte erbij. De bouwkunst onderscheidt zich van de plastiek door de drie binnen verhoudingen die zij nog bovendien heeft; waren er in de pyramiden van Gizeh geen grafkamers, dan zouden zij tot de plastische kunst gerekend moeten worden.

De plastiek is dus de kunst die de dingen in hun uitbeelding naar alle zijden geeft; zoo geredeneerd zou men van plastiek in schilderkunst eigenlijk niet kunnen spreken. Men doet dat dan ook niet, maar zegt alleen maar dat iets plastisch gezien is. Hiermee bedoelt men dat de vorm op een zoodanige wijze is voorgesteld, dat men denkt de verhouding in stand van de veelvuldige vlakken waaruit het bestaat, in zoo'n werk na te kunnen gaan. Dit is nu weer geheel iets anders dan wanneer iets er net als echt uitziet. Op een stilleven kunnen de dingen zeer schijnbedriegelijk voorgesteld zijn, zoodat zooals het heet men ze er af zou willen nemen, maar dan behoeft zooiets in 't geheel

nog niet plastisch gegeven te zijn. Dit zou niet meer behoeven te zijn dan een bedriegelijke voorstelling, waarbij de plastiek zelfs zeer zwak kan zijn en dit gewoonlijk ook is. Bij zeer plastische schilderijen kan het zijn dat men in 't geheel niet den indruk krijgt van een bedriegelijken schijn, in tegendeel als 't goed is zal dat niet kunnen, omdat zooals we reeds zagen het werkelijke aesthetische zien van een kunstenaar noodwendig een heel ander beeld moet geven dan het zien van den leek.

Plastisch gezien is dus dat, waarbij men een begrip krijgt van den bouw en structuur van 't bepaalde ding in de ruimte. Bijvoorbeeld kan men zich twee handen denken beiden geschilderd, die elkeen die er voorkomt de voorstelling van handen zullen geven. Maar bij een van twee heeft men behalve de voorstelling van de hand ook het begeleidende begrip hoe een hand in elkaar zit. Dat het niet maar een klomp vleesch is van zoodanigen vorm en onder bepaalde belichting en van zoodanige kleur, maar dat er een vast geraamte in zit, dat ze om een vaste kern gebouwd is. Men kan zich aangetrokken voelen om door de oogen van den schilder met hem mee den bouw van al die plannen die er in zitten te volgen; heeft men dat gedaan dan kan men naar de andere hand ziende het verschil met deze opmerken. Men zal zien dat bij de tweede hand

de plastiek geen punt van overweging voor den schilder geweest is, maar dat die hand hem mogelijk alleen om de kleur of het licht interesseerde. Dit is dan geen mislukking voor hem als hij het niet gewild heeft, evenmin als voor den plastisch zienden de afwezigheid van kleur een mislukking behoeft te zijn; zij hebben beiden iets anders gewild, en in zooverre ze dat bereiken zijn ze meer of min volmaakt en is hun werk beter of slechter.

Van zelf spreekt wel dat men ook hier niet anders dan langzamerhand en door veel vergelijken dit inzicht machtig kan worden. Vraag U vooral af, of zoo'n vorm er alleen maar ten naaste bij staat, als een zwaar zakje er moe en loom in hangt of dat het U een werkelijk nieuw inzicht in den bouw van zooiets geeft. Elke leek heeft wel zoo'n beetje begrip van den vorm van een menschelijk gezicht, maar vraag vooral wanneer ge voor beelden of portretbusten komt te staan of er werkelijk reden is dat de schilder of beeldhouwer U niet alleen vormen laat zien, maar ook of er reden is om aan te nemen, dat het belangrijk voor U is, dat ge hem in 't rijk der vormen tot gids hebt.

En vooral, verwerp niet te gauw. Bedenk, dat elkeen die begint het plafond van Michel Angelo te zien in de Sixtijnsche kapel en niet bij voorbaat geleerd heeft, dat hij dat mooi moet vinden, zich zeer vreemd daar-

tegenover zal voelen. Men zal hier niet beginnen met begrijpen, men moet eerst zich de rustige overtuiging uit dat werk halen, dat men met iemand te doen heeft die in al zijn vormen zeer overtuigend en groot spreekt; dan zal men pas van lieverlede de diepe ernst er van voelen, en als men dat eenmaal goed vat, dan zal men wellicht de vraag overbodig gaan vinden naar wat het eigenlijk beteekent. Want te zeggen is het niet, alles wat men daar ziet wentelen en leven, zijn de symbolen van een zin van 't leven die zich niet onder woorden laat brengen.



De quintessens zou men dus kunnen samenvatten in 't navolgende: Men moet zooveel mogelijk zich geschikt maken om te beginnen onbevooroordeeld te zien. Zooals Spinoza dat al geleerd heeft: niet dweepen en niet haten, maar begrijpen. Zich rustig laten gaan op de stemming van zoo'n kunstenaar, en als men voelt die goed te vatten dan is 't pas tijd en gepast om met de eindconclusie van ons gemoed te komen en te zeggen of wij 't mooi of leelijk vinden. Maar dan zal men de betrekkelijke en persoonlijke waarde van deze woorden ook begrepen hebben en zullen zij geen domme vooroordeelen meer kunnen zijn, die ons vaak van het beste en schoonste afhouden.

Hierop zullen wij nu laten volgen besprekingen van eenige nogal uiteenloopende kunstwerken met behulp van reproducties, om de waarde van deze theoretische uiteenzettingen er aan te toetsen.



AFB. 7.

Een houtsnede van Dürer.

Wij kunnen onze beschouwingen beginnen met deze houtsnede van Dürer (afb. 7), en beproeven na te gaan, wat hieraan nu werkelijk uit een aesthetisch oogpunt waardeerbaar is en wat niet. Het spreekt van zelf, dat ik hiervoor geen meesterwerk van Dürer uitgezocht heb, maar juist een, waarin hij in de onderscheidene deelen nogal verschillend van kracht is. Men beproeve dus alle associaties ter zijde te stellen, en eveneens er niet aan te denken, dat dit nu werk van zoo'n beroemden schilder is. Men moet het eens aanzien, alsof het op een moderne tentoonstelling als werk van een jong schilder hing, en zich afvragen wat men er dan wel aan zou vinden. Ik denk wel dat als het laatste eens werkelijk het geval was, dit voor velen een aanleiding zou zijn om het nogal onbeduidend te vinden; iets wat ze nu, in aanmerking genomen Dürers groote naam, niet licht met vol vertrouwen zullen durven zeggen. Het eenige wat men te doen heeft, is de dingen

goed aan te zien en zich daarbij af te vragen wat bedoeld is, en of die bedoeling bereikt is. Beginnen wij eens met het muurtje dat hier dwars achter de madonna heenloopt. Heeft Dürer hier een muur gegeven, d. w. z. heeft hij ons van een muur iets verteld, dat belangrijk wordt omdat *hij* dat ons zegt? Ik geloof van niet, ik meen dat elke leek wel terstond zoo'n voorstelling van een muur in zich heeft; een muur is een reeks horizontale lange strepen, met op bepaalde afstanden en in de verschillende lagen wisselend kleinere verticale streepjes er tusschen. Dit is wat elkeen van een muur weet en ieder kan dat terstond zóó uit het hoofd teekenen; waarde, omdat het zóó door Dürer gezien is, heeft dit dus niet; zoo'n muurtje is geheel banaal gezien, er zit geen eigen zienswijze in, het is een begrip maar geen behagen aan 't zien zelf. Denk er maar eens even aan hoe Pieter de Hooch zoo'n muurtje behandelt, en 't verschil zal wel terstond duidelijk worden. De vraag moeten wij nu stellen of dit een tekortkoming is van Dürer of niet. 't Zou zeer wel mogelijk zijn, dat Dürer ook niets anders bedoeld had met zoo'n muurtje dan een algemeen begrip, een symbool, uit te drukken, en juist in 't geheel niet gewild had dat om 't behagen aan 't zien zelf te geven. Dit kan hier echter niet 't geval zijn, want dan zou hij in de rest van deze houtsnede ook dat zelfde inzicht

moeten aanhangen, en daar is geen sprake van; in verreweg de meeste deelen heeft hij de neiging om de dingen juist wel om hun picturale aspect te geven. Men neme hiertoe als vergelijkingspunt het paaltje aan den rechterkant en dat tot steun dient voor een plank die den aardhoop stut, waarop Maria zit. Als men dit paaltje goed vergelijkt met de steenen van het muurtje dan moet men tot de slotsom komen dat hier een geheel andere bedoeling bij den schilder voorgezeten heeft. Immers hij had bij dit paaltje evengoed als bij het muurtje kunnen volstaan met het algemeene begrip van een paaltje te geven en had dan een paralellogram kunnen teekenen, zooals al die steentjes dat zijn. Men ziet echter dat het anders geworden is, dat dit paaltje geen geometrisch figuur is, maar dat er een veelvuldigheid van vorm en bewegelijkheid van lijn in dit stuk is, die geheel anders is dan die in 't muurtje. Behalve het begrip paal had Dürer hier andere aandoeningen; hij had een gevoel van behagen te observeeren hoe hij dat zag, een bepaalde rytmiek in de lijnen te geven; hij zet ze met wisselenden druk van hand neer, de een dikker dan de ander, en niet zooals het muurwerk allen even neutraal als langs liniaal getrokken. 't Muurtje doet als een stuk rechtlijnig teekenwerk tegen dit in meer levend individueel accent gegeven paaltje. Ook kan men aan dit paaltje zien dat 't geen afgezaagde

paal is, maar dat het een stuk hout is, dat met de bijl gekloofd werd, de draaiende en ongelijke nerf van het hout werd aangeduid, enfin het heeft zijn bewegelijke oppervlak en vertoont een rijkdom van waarnemen en zien waartegen dat muurtje een reeks op een houten schot uitgeteekende steenen wordt, en die als zoodanig de karakteristiek van een eigen ruwheid van oppervlakte geheel missen. De boomen die men rechts ziet staan, vertoonen hetzelfde verschil met het muurtje. Waren zij op dezelfde wijze gegeven als het muurtje, dan zou er niet meer dan de algemeene voorstelling boom uit mogen spreken; maar niet wat men er nu uit ziet, 't behagen van 't zien van een boom om 't zien zelf. Want het is niet te ontkennen, nietwaar, dat hier de graveur een zekeren nadruk legt op 't feit, hoe de stam draaiend en kronkelend naar boven gaat, en men in zijn gevoel neiging krijgt die beweging mee te maken. Dat Dürer dat in andere werken nu veel volkomener gegeven heeft, doet hier niet ter zake; hier is alleen het verschil te constateeren tusschen de opvatting van dezen boom en van 't muurtje. In den boom geeft hij 't ding met het behagen aan 't waarnemen er in uitgedrukt, wat in 't muurtje er nergens in zit. Heel veel conventioneels zit er in de kleedij van Maria en Jozef, wat eigenlijk alles precies op dezelfde wijze geteekend is als 't muurtje, met dit verschil dat hier de conventie van een bepaal-

den tijd, die de mode is, bijkomt en zóó schijnbaar iets eigeners hieraan mag geven dan aan het muurtje. Maar men bezie maar eens goed de geheele op den grond naar voren stekende punt van Maria's kleed en ga na hoe slap en week hier al de lijnen zijn. Dit zijn geen lijnen die door een opmerker na een lang gespannen zoeken, dan met de vastheid van een overtuiging er op gezet worden, maar zij zijn het zwakke onpersoonlijke resultaat van een conventioneele opvatting die men aanhangt en zoo maar zonder denken en voelen repeteert. Men vergelijke dit maar weer eens zeer aandachtig met dat paaltje rechts, en vrage zich eens goed af, welke van die lijnenmassa's wel met de meest bedwongen vastheid van hand neergezet zouden moeten zijn om zóó aan te doen. Voor wie nu mocht denken, dat het muurtje daarom minder stellig geaccentueerd was dan dat paaltje, omdat het verder weg staat, maak ik er attent op, dat het nog verder weg liggende landschap toch weer stellig een individueeler accent heeft. Niet voorstellingen van huisjes en boomen als begrippen heeft men hier zooals in de steentjes van het muurtje, maar er zit iets in van huisjes en boompjes die als in inniger verband saamgereid staan, en waar juist dat innige den graveur meer het doel was om te geven dan wel de voorstelling van de dingen zelf.

Er zijn in dit werk dus twee reeksen van voorstel-

lingen: conventioneele en persoonlijke. Mij lijkt dit nu 't best te verklaren uit het feit dat Dürer in een tijd leefde waarin de kunst uit een periode van conventie, waarin de individualiteit van den kunstenaar nog niet veel te beteekenen had, overging in de periode, waarin het individualisme overheerschend zou worden. In sommige werken van Dürer is zijn persoolijkheid geheel zuiver te voorschijn gekomen, maar in vele werken blijft men steeds veel vinden wat hij als sleur van een vroeger tijd bijhield en dan ten deele weer met de eigenaardigheid van zijn persoonlijkheid versterkte. Men wachte zich dus om van beroemdheden zonder slag of stoot alles maar als goed en mooi te accepteeren, want niet alleen bij Dürer, bij alle beroemdheden vindt men deze zwakheden zeer veelvuldig.

Hier lijkt mij dus aangetoond, dat dit muurtje en andere onderdeelen als wijze van zien van Dürer, zwak, zelfs zeer zwak en ordinair zijn; wil men, met de erkenning hiervan, dat toch mooi noemen, dan ga men gerust zijn gang. Critisch inzicht is de reactie van ons verstand op de dingen, de bijvalstermen „mooi" enz. worden bepaald door ons gemoed en daar valt niet over te twisten. Het is in 't geheel niet uitgesloten, dat men de zwakheid van een werk duidelijk erkent, en het toch bewondert en mooi vindt en omgekeerd is 't zelfde mogelijk, ja 't komt zelfs zeer veel voor.



AFB. 8.

Twee Delftsche tegels.

De afbeeldingen 8 en 9 zijn reproducties naar twee Delftsche tegels; 8 naar een oude en 9 naar een moderne. Leeken zullen het verschil tusschen deze beiden niet terstond opmerken, misschien alleen maar constateeren, dat het eene schip mooier is dan 't andere, en zich verder wel afvragen waarom aan de oudere (afb. 8), meer waarde toegekend wordt. Gewoonlijk denkt men zich, dat het maar alleen in het oude en zeldzame zit, en dat als men nu maar eenmaal niet de klap van dien hartstocht te pakken heeft, er eigenlijk geen verschil in ziet. Maar men bedenke zich wel dat alles wat oud is nog geen waarde heeft, zelfs niet in den antiquiteitenhandel en dat er dus nog een andere factor bij moet komen, die die waarde bepaalt. Die factor nu is de aesthetische, de schoonheid die in zoo'n ding geobjectiveerd is, en die men meestal alleen maar niet ziet omdat men denkt dat er aan zoo'n eenvoudig ding geen schoonheid kan zijn. Waarom zou dit echter à priori

moeten vaststaan, waarom zou iemand die een Delftsche tegel versiert een minder groot kunstenaar moeten zijn dan zoovele modernen, die een aquarel maken? Toch niet omdat een tegel voor wandbekleeding gebruikt wordt en een aquarel op papier gemaakt wordt of iets van dien aard? Men begrijpt wel dat zulke overwegingen geen steek kunnen houden; de aesthetische waarde kan alleen bepaald worden door de mate van ontroering, die in iets uitgedrukt ligt, en niet door doel of waarde van materiaal. Daarom bieden twee zulke tegels die éénzelfde onderwerp hebben, een geschikt punt ter vergelijking. Van beiden ziet men even duidelijk dat zij de voorstelling van een schip geven, als er dus nog voorkeur is van den een boven den ander, dan kan dat niet in het onderwerp, maar moet dit in iets anders gelegen zijn. Het verschil is nu een bepaalde blijheid, een zekere luchtigheid en vroolijkheid van weergave, die men in het een meer gerepresenteerd vindt dan in 't ander; wat wij zullen trachten aan te toonen. Beginnen wij met de beide rompen, dan zien wij dat die uit een verzameling gebogen lijnen bestaan, die van achter naar voren loopen. Heel groot is nu het verschil in deze lijnen; in 8 doen ze ons aan als luchtig spelend opgezet, er zitten bochten en onderbrekingen in, maar die doen denken aan afwijkingen, die voortkomen uit het eenigszins oneffen vlak van den

tegel, maar ons toch doen voelen als gezet door een hand die zich stellig en rustig van de hun te geven richting bewust was. Licht staan ze er op als gestreeld tegen het tegelvlak, en hoe zwaar zijn nu de overeenkomstige lijnen op afb. 9. Men bemerkt terstond dat deze dikker zijn, niet van een dikheid die ze terstond als dik bedoelde lijnen doet kennen, maar een dikheid die voortkomt uit gebrek aan een luchtig voelen en zóó de penseelstreek te zwaar op de mat inzuigende vlakte van den tegel deed neerkomen. Het verschil is als van hetzelfde gebaar door twee verschillende menschen gemaakt en waarvan de een het elegant doet en de ander loom en zwaar. Behalve dit zal men voelen dat in 9 de gang, het zekere losse loopende niet te zien is, dat men in 8 wel vindt; de lijnen zien er uit alsof ze met een twijfelende onzekerheid uit een verzameling stukjes bestaan, of degeen die ze teekende toch telkens zich zelf wantrouwde over de te volgen richting, er zit een zekere benauwing in, 't gaat niet in ééns. De voorsteven op afb. 9 voelt men als een zware lik er aangeplakt zijn, zoo'n lijn die als een lus er tegen aan zit, terwijl men in 8 iets heeft alsof men waarneemt dat de voorsteven als een harde vaste neus stram en sterk uit de romp uitgebouwd is. Daarbij is hier ook in den krullerigen vorm van den voorsteven weer die losse luchtigheid van lijn te vinden, die hierbij

dan ook bewijst hoe men zoo spelend luchtig teekenend toch in 't geheel nog zeer goed de vastheid van iets kan uitdrukken. Hoe liggen nu deze schuiten op 't water? Mij dunkt van op 't water liggen is alleen bij 8 te spreken; 9 zweeft er boven; 8 wordt door de golven als omsloten, daar is een eenheid tusschen schip en watermassa. Dan moet het verschil ook elkeen zeer opvallend zijn in de tuigage. Wanneer men de grootste masten in beide gevallen maar eens vergelijkt, dan zal men een sterk verschil moeten zien. Die op 8 doet aan als met een krachtigen zet rijzend uit het schip in de hoogte, er zit weer een gang in deze lijn, iets van een individueele beweging; die op 9 daarentegen staat als een loome stok er in lummelig recht, als van iemand die wel wist, dat een mast op moet staan, maar niet er zijn pleizier en behagen aan heeft, en het dus niet met zoo'n spontane lijn er in weet te zetten zooals in 8. Van welk zouden de zeilen wel het minst als uitgeholde planken, en het meest als een bol opstaande stof gegeven zijn? Het antwoord zal hier wel weer het gunstigt zijn voor 8; ze zijn met een luchtige losse bewegelijkheid van lijn aangezet, zoo'n teekenaar had zijn draai om zulke lijnen er als mooie sierlijke zwaaien in te zetten. Op 9 zijn de zeilen als producten van brave teekenlessen, genre Hoogere Burgerschool, waar men fatsoenlijke lijnen leert zetten in plaats van iets

degelijk en persoonlijk aan te zien. De ra's in 9 zijn als door een onhandig voelend mensch uit sigarenkistjes na-gezaagde dingen, al de sierlijkheid en losheid die men in de verschijning van die dingen kan vinden, is afwezig; vergelijk maar weer eens met het levendige spel er van in 8. Er zijn vlaggen in 8 die als een luchtige dunheid van doek tegen de lucht doen, los en prettig zijn ze er vluchtig opgezet; de stokken waarvan ze waaien, met een ijl dun lijntje, maar dat weer stevigheid krijgt door de wijze waarop dat neergezet is, aangegeven. Doen hiertegenover de vlaggen op 9 niet als blikken dingen, is er hier iets meer dan de voorstelling vlag, die iedereen al op zijn zesde jaar heeft, en is het een wonder als men zoo iets onbelangrijk vindt, en zegt dat zoo 'n oud scheepje veel rijker is? Dan is er nog een goed vergelijkingspunt in de touwen tusschen de masten. Is 't niet of er iets is van een feestelijke stemming in al die luchtige, dunne, slierende lijntjes in 8 tegen dat stompe, taaie angstvallige in die zware lijnen van touwen in 9? Neem 2 menschen, A een levendige, opgewekte, frissche geest en B een middelmatige slappeling, geef ze elk een stuk krijt in de hand en vraag hen op een zwart bord eens een lijn neer te zetten, ik denk dat ge in deze beide lijnen wel al kunt zien wat het verschil is in deze beide gevallen van touwen. Dan nog het watervlak; wij zullen maar zeggen

dat in beide gevallen het al even weinig op water lijkt; wilt gij het wel dan is mij dat ook goed. Maar al zijn die golfjes in 8 conventioneel, het is niet te ontkennen dat ze allen met een luchtige bewegelijkheid er op gezet zijn. Dat de plateelschilder hier niet bang was of er een paar wat meer of minder evenwijdig liepen, juist deze losheid geeft er een individueel accent aan, en de koppen der golven staan als aardige dekoratieve krulletjes, maar levend er in. Hoe is hier in 9 dat watervlak echter weer een loome taaiheid, het is alles even week en zwak en onvast als het schip zelf, er zit niets in van wat de strakke gespannenheid van zoo'n kalm watervlak zou kunnen uitdrukken. Dan is in beiden het verschil van kleurgevoel bemerkbaar. In 8 ziet men dat een zekere grijsheid het geheel doortrekt, een grijsheid die in 't algemeen veel lichter is dan die in 9. Wanneer men hierbij nu bedenkt dat die grijsheid in 8 veel krachtiger en vaster aandoet dan de veel zwaardere grijsheid die dik en log is in 9, dan concludeert men daaruit dat in 8 met veel minder nadruk iets krachtigers gezegd is, of dat in 9 de kracht in een zwaarheid .en plompheid over gaat. Van twee menschen die iets te beweren hebben kan men zeggen dat hij de sterkste en fijnste is, die zich met de minste grofheid van uitdrukking en beelden het stelligst uitdrukt. Dit verschil kan men hier overal constateeren, in de dunne



Afb. 9.



AFB. 10.

luchtige kleurmassa's, in de golven van 8 tegen de strooperig zware watermassa's in 9, of, neemt men 2 zeilen, dan zal men bevinden dat in 8 de kleur van zoo'n zeil uit een fijne doorzichtige geleding bestaat als of 't in eenige naast elkaar een bepaalde waarde hebbende vlakken is opgelost, terwijl het bij 9 weer als een gelijke strooperige massa zonder vorm, zich vertoont. Bij nader beschouwing zal men vele dergelijke vergelijkingspunten vinden.

Het resumé is dat de man die fig. 8 schilderde veel meer innerlijken rijkdom van voorstellingen had dan die, welke afb. 9 maakte, en dat dus 8 méér kunst is. Niet om het oude dus, maar om de meerdere er in uitgedrukte emotionaliteit heeft 8 meer waarde.

Twee lithographiën van J. Bosboom.

De afbeeldingen 10 en 11 geven reproducties naar 2 lithographiën van Bosboom. Afbeelding 10 is naar een lithographie in 1847 vervaardigd, afb. 11 is naar een van 1852. Een tijdsverschil in beiden dus van 5 jaar, maar een tijdsverschil dat op een groote ontwikkeling in Bosboom wijst, en dit is wat ik naar aanleiding van deze beide reproducties wilde aantoonen. In afb. 10 steekt hij nog geheel in de romantiek, in afb. 11 daarentegen is hij daar geheel uit en kan men zeggen met een persoonlijke kijk van hem te doen te hebben, al is die dan nog pas in zijn begin, en later zooveel breeder door hem uit te beelden. Zonder nu op een verdere verhandeling over romantiek in te gaan, zeg ik hier maar vooraf dat ik er iets oneigenlijks onder versta, d. w. z. iets wat niet uit de eigen ervaring van den schilder voortkomt maar meer als een stuk conventie van een zekeren tijd hem is blijven aanhangen. Het is een soort opvatting die men à priori heeft dat iets zus

of zóó moet zijn, dat b.v. een kerk een majestueus aan groote lichteffekten rijk iets moet zijn met een zekere geheimzinnige sfeer, en dat men meer aanvaardt omdat men dat nu van te voren al erg mooi vindt, dan wel dat men dat uit zich zelf zóó waargenomen heeft. Als men in den tijd toen men de wereld zóó bezag eens een kerk uit Bosboom's later tijd aan hem en zijn tijdgenooten had kunnen vertoonen, dan zouden zij dat koud en kaal gevonden hebben, ook al zouden ze toegeven, dat het heel goed zóó te zien was. In de Romantiek kwam men dus meer met een vooropgezette stemming voor de dingen, dan wel dat men een stemming uit de dingen zelf in zich liet groeien; dat is wel het hoofdverschil met het latere impressionisme. De vraag is hier nu maar: kan men die romantiek aan dit prentje (afb. 10) aantoonen, zonder op uiterlijk arrangement te wijzen en te zeggen dat alleen een mooi binnenvallend licht, dat juist op een grafmonument valt, het tot romantiek stempelt. Want men voelt wel: in dezelfde compositie en belichting zou men zoo'n kerk kunnen hebben dat het toch in 't geheel niet romantisch behoefde te zijn. Met andere woorden: is de aanwezigheid van deze stemming dus als innerlijke eigenschap in al de détails aan te wijzen? Ik meen van wel en zal beproeven dit duidelijk te maken. In 't geheel voelt men 't licht als een soort sauzigheid met een zekere

ons een geheel verschillende karakteristiek van lijn zullen uitdrukken, maar dat is hier in 't geheel niet gegeven. Ziet men nu de kolom waarop het licht valt, dan voelt men dat de rechtheid daarvan ook weer in 't geheel niet dwingend is, zoo'n kolom was voor Bosboom in dit stadium nog vooropgezet mooi, maar krijgt nog geen beteekenis van schoonheid door zijn ontroering. Met de spitsbogen en alle verdere lijnen in dit geheel doet zich telkens hetzelfde voor, in alles zal men dat onpersoonlijke, moeë loom-rondende aantreffen, tot in het figuurtje dat op den voorgrond loopt toe, het ziet er uit als een afgekloven poppetje.

Stelt men hiertegenover nu afb. 11, dan ziet men het verschil in twee werken die in tijd 5 jaar van elkaar afliggen en de ontwikkeling die zoo'n schilder ondergaan heeft. Hier is alles geheel anders, Bosboom kwam hier niet, met een opvatting die hij al van te voren had, in een kerk, maar zijn opvatting groeide onder zijn *eigen* persoonlijke zien. Hier is alles veel harder en vaster, veel echter. Te beginnen met het licht, ziet men hier dat het als een klaarheid tegen de muren en kolommen aanstaat, als tegen harde dingen waarvan het terugkaatst, niet als in sponzige weeke dingen er in dringt. De voorstelling van een geheimzinnig phantastisch iets van een kerk, waar die niet uit eigen overtuiging gegroeid is, heeft Bosboom hier

laten varen; hij geeft 't nu alleen om de blijheid die hij aan 't zien van de dingen zelf heeft. Dat dit inzicht niet religieus is, valt niet te ontkennen; 't is zeker waar dat met zoo'n opvatting Bosboom iets geheel anders dan kerken had kunnen maken, maar men moet daarom zijn inzicht in afb. 10 niet hooger stellen, want dat was pseudo-religieus, opgedrongen en onoprecht. Als hij door zijn eigen persoonlijken kijk heen tot een wezenlijk religieus inzicht had kunnen komen, dan was hij nog grooter geweest, maar dan ook geheel anders dan in zijn romantischen tijd. Hiertoe kwam hij echter nooit, hij is altijd in 't visueele behagen aan zoo'n kerk blijven steken, maar heeft dat dan ook in den geheelen loop van zijn ontwikkelling tot een uiterste van verfijning gebracht, die hem in deze richting tot den grootsten kerkschilder stempelt. Men zie eens in beide gevallen de vloeren aan, en vrage zich af welke van beiden wel het meest de hardheid van een steenen vloer uitdrukt, van welke van beiden men het meest de voorstelling heeft dat een knikker er met veerkracht van zou terugkaatsen. Vergelijking van de rechtheid der lijnen waaraan hier de lampen en het klankbord van den preekstoel hangen met die van de godslamp in 10, zal het verschil doen zien van een lijn, die hier met meer overtuiging een gespannen rechtheid weergeeft. De kolommen en spitsbogen hebben hier allen een veel

krachtiger uitdrukking, de aandoening die Bosboom kreeg van hun zwaren massalen stand en spanning is hier uitgedrukt in tegenstelling tot 10. Ook in de figuren ziet men het verschil, ze zijn kantiger, karakteristieker gezien, en de figuren van 11 zouden als verdwaalde vreemdelingen uit een meer op 't concrete gerichten tijd in een romantische wereld als in een onvasten droom verzeild lijken als men 10 eens met hen stoffeerde. Eveneens zou het omgekeerd zijn als men dat figuurtje van 10 eens in 11 plaatste; men heeft het zich maar een oogenblik in te denken om deze verschillen te voelen. Zoo is Bosboom gekomen van het mooie rijke, liefst met een en ander monument pronkende kerkinterieur, tot het om eigen zien belangrijk zijnde maar sobere intérieur van zijn later tijd. Geheel merkwaardig is reeds bij hem dat hij in zijne eerste periode voornamelijk katholieke kerken, vooral veel uit België maakte, en later toen hij tot zich zelf kwam, ze misschien nooit meer verbeeld heeft, maar zich aan de protestansch Gothische kerken gehouden heeft. De scheidingslijn zal het jaar 1855 in zijn kunst wel aangeven, een tijd die ook in 't werk van Jozef Israëls zoo'n belangrijke kentering in zijn romantische beschouwingen bracht.

Vergelijkt men twee zoodanige werken nu op deze wijze dan kan het niet anders of men moet voelen een



Afb. 11.



Afb. 12.

dieper inzicht er in te krijgen, men zal noodwendig moeten constateeren dat wat echtheid van zien betreft 11 veel meer persoonlijke openbaring van Bosboom geeft dan 10. Waaruit natuurlijk niet volgt dat 11 mooier is; al erkent men deze verschillen, dan blijft het toch steeds een persoonlijke zaak of men 't een mooier vindt dan 't andere; een conclusie van ons gemoed waarover niet te twisten valt. Intusschen zou men op dit 11 nu nog weer een later werk van Bosboom kunnen laten volgen en daaraan aantoonen dat wat hier als eerste geboorte aanwezig is, later nog weer ruimer en grooter uitgebeeld is, tot het tot die geniale hoogte kwam, die wij als diepst geopenbaarde schoonheid uit zijn beste werken kennen. Dan zou men echter het bestek van dit boekje te buiten gaan, en tot een speciale studie van Bosboom moeten overgaan

Twee teekeningen van A. van Ostade.

Twee teekeningen van Adriaan van Ostade die als vergelijking zoo'n mooi materiaal leveren omdat ze beiden bijna geheel overeenkomstig zijn van compositie, en het verschil alleen maar in het innerlijke gezocht kan worden. Of een van beiden onecht is, en 't verschil daardoor komt, interesseert mij niet; in dat geval is 't belangrijk te zien dat iets niet minderwaardig is omdat 't onecht is, maar omdat het innerlijk minder te zeggen heeft.

De meeste leeken voor deze twee reproducties gesteld, vinden 12 mooier dan 13, vraagt men of ze ook veronderstellen dat 12 beter, knapper is, dan wordt dit beaamd; gewoonlijk bedoelt een leek dit met het woord „mooi" tegelijk uit te drukken. Het is klaar dat het hier weer het gewone criterium is, waarover wij 't in hoofdstuk I al hadden, namelijk dat men veel duidelijker kan zien wat er op staat dan op 13, en dat dus de bedriegelijke natuurnabootsing weer als criterium van schoonheid wordt aangelegd. Maar wij zullen ze

vergelijken en daarna de vraag nog eens stellen, ik denk dat er dan wel enkelen tot een ander inzicht zullen komen.

Afb. 12 is volgens mij geheel inferieur in kunstwaarde tegenover afb. 13. In 't laatste hebben wij de levende emotionaliteit van Ostade; in 't eerste (als 't van Ostade is) een werk uit zijn laten tijd, toen hij neiging had om in glad, mooi gepoetste prentjes zijn vroeger echt en eigen gevoelde werken zielloos te repeteeren. Wij zullen nu zien of dit objectief aantoonbaar is. Afb. 12 toont een in vlak licht gezette vertooning van een varkenslachterij in een 17de eeuwsche binnenplaats, relief zit er niet veel in, geen kleurcontrasten, het doet erg vlak aan, en men kan al de dingen die er op staan een voor een bezien. In afb. 13 heeft men dezelfde voorstelling, maar inééngedraaid, wiemelig en warrelig, men onderscheidt de onderdeelen niet zoo gemakkeiijk, 't is of de schilder 't als een dooréén hotsende boel gezien heeft. Dit verschil is duidelijk en als men nu maar wist dat in 12 het vlakke en duidelijke bedoeld was en in 13 dat dooréénwarrelende, dan hadden ze beiden als even sterk uitgedrukte en verschillend gewilde dingen dezelfde beteekenis, en zou 't maar een subjectieve kwestie zijn welk van beiden iemand prefereert. Mijn inzicht is echter dat 12 de tot vlakheid geworden mislukte teekening is van iemand die iets in de ruimte

met kleurcontrasten had willen geven, en 13 het geheel gelukte in een aandoening van bewegelijkheid gewilde en ook bereikte beeld is geworden. Het valt niet te ontkennen dat bij 12 het arrangement van de poppetjes en wat men van de woningen ziet, als ruimte perspectievisch is voorgesteld, dat hier geen sprake van kan zijn dat de schilder dit eigenlijk niet wilde en dat hij b.v. de huizen als een vlakken achtergrond bedoeld heeft waarvoor dan de figuren als een dekoratieve versiering zouden staan. Begint men nu met deze kwestie van perspectivische bouw in beide gevallen eens te vergelijken, dan ziet men dat dit in beiden vrijwel hetzelfde is, met dit verschil dat het in 13 alles meer innerlijk beweegt, meer loopt. Er is een houten goot die onder het afdakje rechts loopt; in 12 ziet men dat het moet wijken omdat het zus en zoo in de teekening staat; in 13 voelt men dit gootje terstond wijken zonder dat men zich rekenschap geeft van de rest. De kap van de boerenwoning die achter dat horizontale dwarsrekje staat, ziet men in 12 als een stuk gevelkop die geteekend is en door de houding der lijnen een wijking aanduidt; men concludeert hiertoe uit de rest. Hetzelfde stuk in 13 voelt men weer veel sterker wijken, niet dat de schilder de richting der lijnen aangeeft, maar 't is of hij er in uitdrukt, dat zij ons oog naar de diepte willen trekken. Het

planken opbouwtje dat in beide gevallen boven de als luifel uitstekende pannen rechts uitkomt, toont dezelfde verschillen; in 12 is het goed als men op de rest let, maar in 13 voelt men het wijken. De figuren ziet men in 12 op verschillenden afstand op het terrein achter elkaar staan; in 13 zal men dat als een massa voelen waar wijking in zit. Ook de schaduwen in 12 wijzen er op dat hier diepte werking is, maar toch, wat blijft het licht vlak werken, kijk maar eens naar het meisje op den achtergrond met het kindje op den arm en 't licht op den voorgrond; in beide gevallen is het licht van dezelfde kracht. En toch is gelijkheid van licht hier niet gewild door den schilder, anders zou het een onvergefelijke domheid van hem zijn om schaduwen aan te brengen. Het licht is slap en week, er zit geen tinteling en leven in, 't is 't licht van iemand die een prentje zit te maken en dan vindt dat er ook een belichting moet zijn, maar er ten slotte niets voor voelt. Vergelijkt men hiermee nu het licht in 13, dan mag men dat om te beginnen zoo raar vinden als men wil; maar een tinteling, een leven, gevoel voor krachtsverschillen zit er in. Het omwademt het geheel en doet alles in een zekere atmospheer leven, of dit nu werkelijkheid is of niet heeft geen beteekenis; de vraag is maar of het in den schilder levend was, en dat was het.

Zoo heeft men in het licht en de ruimte voorstelling

al een verschil van koud berekenend doen en van tintelende levendigheid in deze beiden; de teekening zal deze verschillen nog scherper aantoonen. Op den voorgrond rechts staat een ton. Is 't niet in 12 of een teekenvoorbeeld door een net jongentje nageteekend is, hebben deze lijnen niet het accent van slappe fatsoenlijkheid? Let wel dat ze zeker niet zijn de tot klaarheid geworden strenge stijl van iemand die meer ideeële verheven bedoelingen heeft, want dan moesten ze weer geheel anders zijn; er is hier niets dan de karakteristiek van zoo'n ton willen nateekenen, en dat is zonder hartstocht en innigheid gebeurd. Vergelijk maar met de ton op 13, neem maar de scheidingslijn van de duigen, is 't niet in 13 of ze met een scherpe punt snedig, in ééns levendig raak, zonder bekommernis of ze nu juist op hun plaats staan, gegeven zijn? Moet hier niet een veel levendiger wil achter zoo'n lijn gezeten hebben dan achter dat loome angstvallige wat men in dezelfde lijnen van 12 vindt? De hoepels er om heen en het bovenvlak van de ton zullen allen dezelfde verschillen toonen; zie maar eens hoe levendig weer op 13 de achterkant van het bovenvlak met 2 evenwijdige lijntjes aangeduid is. Er is in beide tonnen een gat, geheel verschillend in beiden als men goed toeziet. In 12 is het of er een gat geknipt is in een zware vilten stof, in 13 staat het er kantig en hard

in en geeft de harder omtrek van het gat iets dat terstond hout karakteriseert. Vóór den trog waarin het varken ligt staat een emmer, is die op 13 er niet een die op meer karakteristieke wijze iets als van door 't leven gesleten en gedeukt te zijn aan zich heeft en heeft in stand en karakter de schilder dit hier niet mooi en levendig uitgedrukt? De figuren in 12 hebben iets van zoo'n zekere zoete mooie rondendheid; in 13 zijn het even zware ronde kinkels van kerels maar niet zoo zoetig gezien. Alles is hier hetzelfde behalve dat weeke zoete inzicht van den schilder zelf; hij ziet in 13 krasser en levendiger. Ook als men op de bewegingen der figuren let zal men bevinden dat het doen in 13 veel beter is uitgedrukt; in 12 zijn het menschen die in een bepaalden stand zijn nageteekend, maar in 13 wisten zij veel minder geobserveerd te worden, en gaf de schilder veel meer zijn ontroering omtrent het bezig zijn der figuren dan de figuren zelf. Men vergelijke ze één voor één en zal de verschillen voelen, heel sterk is het vooral in het figuur dat bij de ladder staat den poot van het varken af te krabben. De opstaande ladder in beide gevallen toont hetzelfde verschil; in 12 lijkt het een nieuwe ladder die een oude moet imiteeren, zooiets voor het tooneel; in 13 vindt men de scheefheid er aan, het bonkige boersche, veel fijner uitgedrukt. Ziet men de plankjes waaruit

het bovenbouwtje rechts, waartegen de ladder aankomt, bestaat, dan vindt men in 12 weer die slappe netheid tegen dat tintelende levendige in 13 waar men de planken voelt als dingen die verweerd en vertrokken zijn, waarin het donkere gat als een zekere illusie staat tegen het vlakke nuchtere gat in 12. Tusschen die daken vindt men wat klimop en rommel. In 12 ziet men wat dit is, en is de vraag of wij daar een emotie van krijgen afhankelijk van onszelf, maar in 13 is dit emotioneel gezien. Aan de dansende levendigheid en gejaagdheid der dooreenwriemelende lijntjes voelt men dat de schilder juist dit doorééngejakkerde als een zin van phantastisch inéengewriemelde rommel op 't oog had. Een schoorsteen die er bovenuitsteekt ziet men op 12; men voelt zooiets op 13, maar hoe geheel anders, en hoe staat het er als een oud door den schilder mysterieus gevoeld ding in. Het pompje links ziet men in 12 met een duidelijkheid die het te veel waarde geeft in zoo'n voorstelling; in 13 voelt men alleen de aanwezigheid er van, en het hekwerk dat horizontaal er boven loopt heeft in 13 ook weer die meerdere waarde van spontane levendige teekening, tegen het meer slappe in 12. Vergelijkt men ten slotte nog eens den gevelkop der woning in beide gevallen, dan is die in 13 weer met die levendigheid geteekend die het geheel karakteriseert; niet wat voor te stellen



Afb. 13.



Abb. 14.

dat men als détails kan kennen is hier bedoeld, maar de aandoening van het geheel is in lijnen omgezet, die in hun innerlijke bewegelijkheid de gemoedsaandoening van den maker vertoonen. Zoo zal men van lieverlede het verschil in deze beide prenten gaan zien; 12 duidelijk maar kleintjes, plat en van de interessante voorstelling afhankelijk; 13 daarentegen onduidelijk en vaag, maar dit alles als een zoodanig gewild inzicht van zoo'n schilder gegeven en op een levende wijze voorgesteld. Degeen die 13 maakte was meer geëmotioneerd dan de maker van 12, dit is onmiskenbaar.

De gang naar het kerkhof.

De afbeeldingen 14 en 15 geven twee reproducties naar een gegeven dat vrijwel van denzelfden aard is, al mag met afb. 14 misschien ook maar alleen een kerkgang bedoeld zijn. Afbeelding 14 is naar een schilderij van Ch. Cottet, afb. 15 naar een schilderij van Vincent van Gogh. Cottet is een bij zijn leven reeds geëerd en gerespecteerd schilder; Vincent van Gogh is men pas na zijn dood van lieverlede gaan waardeeren, en zal men pas in de toekomst op zijn juiste waarde kunnen schatten. Beide gevallen kunnen aanleiding geven tot dezelfde associaties, maar hoe komt het nu, dat 14 direkt bij zijn ontstaan gewaardeerd en geprezen werd, terwijl er waarschijnlijk niemand was die voor dit werk van Vincent voelde? Ik geloof altijd weer dat het niets anders is dan dat de persoon van Cottet een banalere is, minder eigenheid heeft dan van Gogh, en zoo de banale massa minder in haar eigen beschouwingen verontrust. Van

Cottet ziet men een tafreel zooals men 't zelf ook ongeveer zien kan, van Gogh geeft iets waar nog iets vreemds achter broeit; wat, dat weet men zoo juist niet te zeggen, en van dit vreemde en eigene is de conservatieve massa, als van iets nieuws, grondig afkeerig. Daarbij komt nog dat Cottet meer in den gewonen trant glad en gaaf schildert, terwijl er bij van Gogh zooiets stekeligs en nijdigs aan is, al is dit hier minder sterk dan in de meeste zijner andere werken. In dit voorbeeld kan men ook weer zien hoe gering het inzicht der leeken is, en hoe men weer algemeen verwerpt wat nieuw is, zooals wij dat in hoofdstuk 3 nader aangetoond hebben. Want dit werk van van Gogh is grooter en persoonlijker dan dat van Cottet, wat wij zullen trachten nader aan te toonen.

Het verschil in deze beide werken lijkt mij vooral te zijn dat Cottet uitgaat van de veronderstelling dat men zoo'n kerkgang in een Fransch dorpje nu eens een echt mooi schilderijtje zal vinden, hij dus aan een geaccepteerde niet door hem persoonlijk ondergane opvatting hangt, en van Gogh dit alleen belangrijk gevonden heeft omdat hij het waarachtig voelde. Laten wij op den voorgrond vaststellen dat het gegeven, zooals het zich bij Cottet voordoet met de typisch associatieve vrouwtjes in die voor dat onderwerp gunstig sombere kleedij, vooral niet in 't nadeel staat

als gegeven zelf tegenover het meer sober gewone en alledaagsche geval van van Gogh. Te sterker moet dus de innerlijke aandoening van van Gogh geweest zijn, als hij er hetzelfde dieper mee uitdrukte. Om dit verschil nu aan te toonen kan men niet zeggen dat men in 't een meer voelt dan 't andere, men moet aanwijzen dat ieder noodwendig moet waarnemen dat in 't eene sterker gevoeld is dan in 't andere, en dat op gronden die voor iedereen waarneembaar zijn. Een zekere zoete weekheid zie ik in het werk van Cottet overal tegenover een vaste kracht bij van Gogh. Wij beginnen met den bouw van het geheel. Bij Cottet zie ik een stuk landschap met een wijkenden weg aan 't eind waarvan een dorpje. Nu zeg ik hierbij dat ik dat niet veel sterker gewaar word dan als een gewoon feit dat ik zelf in de natuur wel bijna zoo zou zien; ik weet natuurlijk wel dat hier al combinaties in zijn waarvoor men Cottet moet zijn om dat zóó te geven, maar gegeven eenmaal een dan zóó door Cottet gearrangeerd landschap in de natuur, dan zouden wij dat wel zoo ongeveer zien, en een photographie zou daar tamelijk wel op gelijken wat den bouw betreft. Maar dat nu behalve die situatie van het terrein Cottet mij die situatie op een dringende wijze doet voelen, voor mijn oog die plans als vast inééngezette massa's doet opleven, daarvan worden wij niets gewaar.

Het is er en het ligt er zóó, maar alles neutraal en sloom. Vergelijkt men hierbij nu het terrein van van Gogh, dan heeft men behalve de uitbreiding van het terrein als begrip, het gevoel dat van Gogh ons daar nadruk op legt, dat hij het als een groot vlak dwingend en vast, als een stellige vlakte voor ons uit doet schuiven. Van deze twee moet men zeggen dat behalve de uitbeelding die bij beiden even klaar is, bij van Gogh er nog een zekere bedoeling bij die uitbeelding geweest is, dat hij daar iets mee uitdrukken wilde. Wat dat nu precies is doet er niet toe, misschien zou van Gogh zeggen „ik heb iets willen geven waar ernst in zit, ik heb iets willen geven wat een verband doet voelen tusschen het stramme strakke van dien grond en de ernst in 't gaan van die twee figuren." Als men deze verschillen voelt heeft men al het verschil in de grondstemming tusschen deze twee schilderijen. Men denke zich maar weer eens de figuren van het eene schilderij op den weg van het andere geplaatst en men zal de incongruentie er van terstond voelen, men zou in beide schilderijen de idee hebben dat de figuren er door een ander in geschilderd waren. Toch zou men in beide gevallen een weg met menschen er op erkennen, de incongruentie kan dus in 't uiterlijke niet bestaan, maar is alleen in 't innerlijk, alleen in de aandoening. Die meer dwingende vastheid in de uit-

beelding zal men nu ook voelen in den toren met het kerkhof er om heen bij van Gogh, het staat er alles met een strakke vastheid uitgebeeld, onwrikbaar staat de toren overeind. Het dorpje bij Cottet is een dorpje, dat is al aardig genoeg op zich zelf; wilt ge meer, dan is de schilder daar niet over te spreken, en de hobbelige wijze zooals de huisjes naast elkaar staan (wat nog geen karakteristiek van hobbelige onregelmatigheid is), vertoont ook weer geheel dat gemis aan het veel ernstiger en vaster aan elkaar geslotene wat men in den toren en kerkhofsmuur van van Gogh er om heen vindt. Van Gogh ziet individueel, Cottet niet. Cottet is afhankelijk van een als conventie geaccepteerd mooi geheel, van Gogh openbaart iets van een geval dat de heele menschheid onopgemerkt voorbij zal loopen; misschien alleen in momenten van groote emotionaliteit, b.v. groote droefheid, zullen zij in de werkelijkheid zooiets in ééns als iets dat zich gevoelig aan hun smart associeert, aanzien. Bij Cottet vindt men op den voorgrond steenklompen die een soort bakken vormen; maar zie deze steenen eens goed aan, zou hij er ooit met een echte ontroering naar gekeken hebben? Zou niet iets wat hij in een koekbakkerswinkel gezien had al ruim voldoende zijn om zulke vormen te geven? Heeft dit iets wat een aandoening geeft van steen, deze zwoele slapheid? Als hij dit nu bedoeld had, dan

ware het haast goed, maar hij bedoelde dit hier natuurlijk niet. Bij van Gogh vindt men aan de rechterzijde iets liggen aan den zoom van den weg, iets dat puntig is, en waarvan ik niet zal uitmaken wat of het voor moet stellen, aardkluiten of steenen. Maar dit is onmiskenbaar er aan, dat daar niet zoo'n slappe lijn aan zit als aan die als steenen herkenbare dingen bij Cottet, het is er met een hartstocht in gezet, en levend. Misschien heeft de schilder zich hier zitten af te jakkeren om iets te geven, die steenen of dingen zelf daar kwam het niet op aan, maar als hij er naar keek dan kreeg hij er weer een aandoening van in verband met het geheel, iets wat hem misschien de schrijnendheid van dit heele geval moest doen verhoogen. En hoe de vorm ook zij, zou ooit een niets voelend mensch zich het geweld kunnen aandoen om zulke penseelstreken zóó neer te zetten, met dien drang als wij dat hier vinden? Blijf niet aan die natuurlijkheid vasthouden, het is tot uw eigen schade, maar leer voelen wat een hart er klopt onder zoo'n werk, wat een diepte van ontroering er noodig is om tot zoo'n spanning te komen. De figuren geven een groot contrast. Bij Cottet zwoel afgeronde popjes, o hemel! hij had er geen pijn van ze te schilderen, een mensch of een stuk pleister wat zou dat, zegt zoo iemand, als de lijnen op zijn plaats staan dan is 't er. Maar vergis

u hier niet in, kijk eens naar die vrouwtjes van van Gogh, akademisch is het fout geteekend, maar popjes zijn het niet, er is iets aan wat de ruigheid en echtheid van het leven is, 't zijn echte boerenmenschen, door en door. De bekommernis die men in deze figuurtjes voelt is in het vaste aan elkaar sluiten prachtig uitgedrukt, en meer dan gaande menschen voelt men er in alsof de schilder uitgedrukt heeft, dat hier een stuk van het leven door een onbekend noodlot wordt voortgestuwd. Ziet maar eens de omtrekslijnen van deze figuren, ze hebben niets van dat gladde oppervlakkige wat men bij Cottet vindt, ze zien er uit als lijnen waar aan gewerkt is en geploeterd, er over heen en er naast, of de schilder om het uiterlijke beeld altijd door het visioen van iets onzichtbaars, maar wat hem het meest interesseerde, trachtte te vatten. Hun gang is een loopen van menschen, dat moe en zwaar is, niet zooals van die wiegelende tolletjes die men bij Cottet ziet. Het zwarte van hun kleedij voelt men als plans in elkaar staan, waarin geprobeerd is een zekeren vorm uit te drukken, bij Cottet ziet men de plooien als in de étalage kasten van winkels. De kleur is bij Cottet een grijsheid die niet anders dan een grauwheid is, die voorbedacht de stemming van zoo'n geval verhoogt; bij van Gogh zit ook hier een spanning in, een fijnheid die het als een eigenaardig gezien en



ABB. 15.



Afb. 16.

fijn associatief iets in verband tot het geheel brengt. Hiertoe vergelijke men maar weer de donkere kleuren in de figuren die bij van Gogh vol wisseling en diepte zijn, en bij Cottet direkt naar het zwart loopen. Of de fijne grijsheid van den toren bij van Gogh, dat overal een fijn licht houdt tegenover de harde grauwheid van het, verder verwijderde en dus in ijler licht staande, kerkje bij Cottet.

Mij dunkt als men onbevangen vergelijkt, dan kan 't niet anders of men moet bij van Gogh een veel grooter mate van ontroering vinden dan bij Cottet, en dus tot de conclusie komen, dat hij een veel grooter kunstenaar was. Dat men daarom 15 mooier zou moeten vinden verlangt niemand, in tegendeel 't is veel wijzer 14 te blijven bewonderen tot men zoover is, dat naast het inzicht van het meerdere van 14 ook ons gemoed tot die hoogte gekomen is, dat wij het ook daarmee als een schat kunnen aanvaarden. Want alle niet-waardering is toch altijd verreweg beter dan een valsche waardeering, of men 't hierbij over van Gogh of Rembrandt heeft blijft 't zelfde.

Twee Flora's.

Rembrandt en Titiaan zijn de beide meesters, die we in deze twee reproducties ter vergelijking naast elkaar zullen stellen. Het spreekt wel van zelf, dat hier niet de bedoeling kan zijn ze als geheele persoon tegen elkaar af te meten, wat bovendien in dit geval niet gewenscht zou zijn, als dit werk van Rembrandt in 't geheel niet tot zijn groote werken behoort, terwijl dit van Titiaan een van zijn meesterwerken is. 't Is alleen dienende om aan te toonen hoe men uit twee zulke werken iets van het verschil van hun persoonlijkheden kan zien.

Het hoofdverschil tusschen beiden in dezen is bij Rembrandt de rijkdom van licht en kleur om de dingen en een zekere hartstochtelijkheid van zien, op de direkte realiteit gebaseerd; bij Titiaan een neiging tot abstractie en bezonkenheid, in hem zit een klassiek element, dat men bij Rembrandt niet vindt. Men moet nu niet van te voren zeggen dat Rembrandt een zoo heilig iets is,

waar men niet aan mag raken, en alle kritiek uitsluiten; hij is een mensch zooals alle anderen geweest, hoe groot ook, en heeft eveneens zijn zwakke zijden. Er zijn er die alles van Rembrandt maar even groot rekenen, en denken zoo hun liefde en hartstocht voor hem en begrijpen van hem te getuigen, maar die zoo denken, dwalen; pas als men zijn werk kritisch kan zien, kan men zijn grootheid vatten, wat maar door heel weinigen gedaan wordt. Zoo'n werk als dit van Rembrandt is er een dat van een grove en in 't geheel niet gedistingeerde opvatting getuigt, vooral in tegenstelling tot dezen Titiaan, en dit is wat ik hier duidelijk wilde maken. Laten wij er nog eens den nadruk op leggen, dat dit inzicht in 't geheel geen conclusie over de persoon van Rembrandt als geheel geeft, wij hebben het hier alleen maar over dit eene speciale geval.

Het valt niet te ontkennen, dat in de Flora van Rembrandt (afb. 16) iets zit wat aan een zwaarheid doet denken en vermoeiend werkt om het te zien. Deze zwaarheid nu is een geestes eigenschap van Rembrandt, en niet een eigenschap aan 't model. Misschien dat dit laatste minder duidelijk is; wij bedoelen hier, dat twee schilders 't zelfde model dat b.v. een zwaar gebouwde figuur is, op geheel verschillende wijze kunnen geven. De een kan op een fijne wijze de karakteristiek van het zware uitdrukken, men heeft dan de zwaarheid als

gegeven objectiviteit, en de subjectiviteit des schilders die dat weer levendig en fijn ziet. De tweede kan het daarentegen zwaar en moe geven als uitdrukking van zijn eigen innerlijkheid; men kan er aan zien dat behalve dat het model op zich zelf een zware grof gebouwde figuur is, de schilder het op dat oogenblik op een moeë loome wijze waarnam. 't Is of in 't eerste geval iemand ons geestig en levendig over zoo'n model staat te vertellen en 't in al zijn zwaarheid door de voorstelling des verhalers toch tot een rijk en levend gezien beeld wordt, en in het tweede geval men behalve de zwaarheid van 't model dan nog de vermoeienis ondergaat van den langgerekten sleependen toon van een verteller die laat voelen, dat hij er niets over te zeggen heeft. Men begrijpt zeer wel, dat een zware figuur voor den eenen schilder aanleiding kan zijn iets veel geestigers en fijners te openbaren dan een tweede schilder dit naar een zoogenaamd gracieus en rank figuur doet. Of zooals wij dat in hoofdstuk II aangetoond hebben: de schoonheid is geen eigenschap van de dingen. Zoo is het met deze figuur van Rembrandt; men moet niet tot excuus nemen, dat het nu eenmaal zoo'n zwaar mensch is, de zwakheid is hier dat Rembrandt, toen hij dit maakte, innerlijk zwaar en moe voelde, zeer weinig geëmotioneerd was, en een stuk uiterlijk arrangement nam om te vervangen wat hem hier innerlijk

ontbrak. De fout die de leeken begaan bij zoo'n werk is, dat de naam Rembrandt, een mooi pakje, misschien noemen ze die vrouw ook nog wel mooi, en bloemen hun associaties zijn van mooie dingen. Hoe meer men echter ziet hoe al deze zaken hier gegeven zijn, hoe meer men tot de slotsom zal moeten komen, dat alles zeer zwak en zeer banaal gezien is. De geest die dit schiep was een logge geest, die geen aandoening van wat hij maakte had, en natuurlijk altijd nog capaciteiten genoeg had van vroeger veroverde hoedanigheden om zooiets niet beneden het middelmatige te brengen. Beziet men dit goed dan zal men dat zware en ongracieuse overal moeten vinden. De kop van deze figuur is van een stompe rondendheid; wil men zeggen dat dit niet als een klassiek gezichtstype bedoeld is, maar realisme moet zijn, dan zeg ik dat het als realisme zeer zwak is, het heeft overal een conventioneele rondendheid van lijn die nergens op een wezenlijk scherp aanzien van een realiteit uitgaat. Men zie slechts den rondenden vorm der lippen, van de oogleden, de neustop of de omtrekslijn van het gezicht. Dit alles zijn lijnen die niet in karakteristieke fijnheid den bouw van zoo'n zwaren vorm geven, maar het is zwaar en grof gezien, alles heeft een zelfden banalen vorm van rondendheid waar weinig diversiteit in zit, dit zou men door tegenstelling met een massa andere betere werken van

Rembrandt goed kunnen zien. Wil men nu zeggen, dat hier geen realisme maar klassicisme bedoeld is, dan komt men tot de ervaring, dat daarvoor al de vormen weer te veel direkt individueel zijn, het oplossen van vormen tot een geheele harmonie is hier niet aanwezig, men vergelijke dit maar met Titiaan (afb. 17). Het is dus een halfslachtig iets, een man zoo groot als Rembrandt die hier een conventioneel gegeven maakt, een Flora, zonder dat hij het zelf rijk en groot ziet. Een krans van bloemen om het voorhoofd loopt als een zware band er moe en traag omheen; moest het de hartstochtelijke op direkte impuls van schoonheid gebaseerde rijkdom van zoo'n bloemkransje zijn, dan is het ook geheel mislukt, want daarvoor is het te stijf en te houterig, Het haar dat van het hoofd afgolft is, voor zoover waarneembaar, van dit zelfde zware cachet; het zijn bonkige vormen waar niets in zit van een fijner aandoening van een spelend spontaan neervallen. De oorbel hangt er zwaar in, de collier om den hals heeft ook dat trage van lijn wat het vermoeiend doet zijn om te zien, en mist dat levendig spontane dat het tot een blijheid van direkte observatie zou kunnen maken. In de kleedij van de figuur vindt men als hoofdzaak altijd deze moeë strooperig zware lijn, de uitdrukking van de stof is overal dikkig en grof gegeven. Men lette eens goed op de mouw die

over den linker arm hangt en zie de dikke zware knobbelige contour van de bovenlijn; wat is hieraan gezien, wat is hier eigen observatie? Mij dunkt dat dit niet veel is, maar men eer hierin restanten vindt van wat hij van zijn leermeester Lastman in de conventioneele behandeling van zulke plooien overhield. Vooral de plooilijnen in deze mouw die van den arm benedenwaarts trekken, hebben dat moeë dikke en zware en die slappe evenwijdigheid, die zoo'n doodsch zwaar aspect aan dit geheel geeft. De handen hebben ook dat door een moeën geest geziene, frischheid van karakteristiek zit er in 't geheel niet in. Dan zijn er nog die dit mooie handen vinden, maar zou wel eenige dame begeeren handen van zoo'n liefelijken vorm te bezitten? Men moet vooral ook letten op de rechter hand, die de bloemen houdt, een lang uitgetrokken week iets, waar van den bouw van een hand al heel weinig in zit, en waarvan men toch ook weer niet kan zeggen, dat ze in idealistischen zin bedoeld is. Men vergelijke hierbij eens de handen van Titiaan's Flora, daarin vindt men die gaafheid van lijn, dat zekere edele gespannene wat ons zooiets als den gelouterden vorm van een fijner overweging toont. Dit laatste is nu geen kritiek op Rembrandt, want hij heeft dat zeker niet gewild, maar ik wijs er slechts op, omdat er zullen zijn die, als men aantoont dat zijn handen in dit geval

realistisch zwak zijn, zullen zeggen dat hij ze idealistisch bedoeld heeft. De bloemen die de figuur houdt zijn van gelijke zwaarte als de rest, iets spiritueels zit er in 't geheel niet aan, 't is of ze uit hout nagesneden en gekleurde bloemen zijn, die dan door iemand werden nageschilderd. Zie hiertegenover weer de bloemen, die de figuur van Titiaan in de hand houdt, daar is een ijlheid aan en een dunheid, zoo'n enkel blaadje komt als iets van een gespannen kracht tegen het wit van het kleed uit, hoe fijn het ook gezien is. Was hier bij Rembrandt nu maar weer in een groote kracht en weelde visuëele pracht en schittering van zulke bloemen zwaar en groot gegeven, dan zou het in zijn andere opvatting even sterk zijn als Titiaan in de zijne, maar dat is het hier niet, het is mislukt. Rembrandt is er met zijn groote eigenschappen niet in, zoo min als in het geheele werk, wat niets anders is dan een theatraal rijk gekleede pop, die door een groot schilder als Rembrandt was, onnoozel en grof gezien is. Ik weet wel dat velen dit heiligschennis zullen noemen, maar beter dan deze kritiek terstond te verwerpen, is er eens over na te denken, 't zal vooral helpen om de grootheid van Rembrandt naar een anderen kant veel dieper te zien. Zoo'n Flora van Titiaan staat in onzen tijd en in deze streken op 't oogenblik weinig geapprecieerd te worden, ik heb zoo de ervaring opgedaan,

dat men dit werk meestal maar banaal vindt. Als men begint kunst te zien staat men gewoonlijk op het standpunt, dat men dit van Titiaan mooi vindt en b.v. Gabriël Max ook. Maar dit is natuurlijk geen begrijpen, in dat stadium vindt men deze dingen dan mooier dan Rembrandt, omdat zij mooier vrouwen voorstellen dan schilderijen van Rembrandt die geven. Dit heeft met echt inzicht natuurlijk niets te maken, want de kunst is niet van het onderwerp afhankelijk. Men komt later tot het inzicht, dat al 't gespecialiseerde zien zooals b.v. van Rembrandt veel persoonlijker en eigener is dan van Max en men verwerpt met dezen tegelijkertijd Titiaan. Maar als men zich aan al dat gespecialiseerde zien zat gekeken heeft, dan kan men weer eens voor een Titiaan komen en beter begrijpen; men vat dan dat Max en Titiaan niet hetzelfde is, maar dat zij de twee uitersten zijn die elkaar raken. De een heeft uit echte banaliteit het gewone ongespecialiseerde inzicht in de dingen, de ander, Titiaan, heeft uit wijsheid dat gewone inzicht. Tusschen deze beide uitersten ligt alles wat gespecialiseerde hartstocht is, in. Titiaan is niet koel tegenover Rembrandt, omdat hij minder hartstochtelijk is, maar hij beheerscht de hartstocht, hij heeft die in zijn macht, en onder het kalmer oppervlak van zijn werk ligt in de diepte de hartstocht van dezelfde macht verborgen als men in Rembrandt uiterlijk uitge-

beeld vindt. Dit is de grootheid en schoonheid die men in zoo'n werk van Titiaan vindt, het overrompelt niet zooals een werk van Rembrandt doet, pas heel van lieverlede wordt de fijne taal er van voor ons verstaanbaar. Men kan het niet wezenlijk genieten vóór Rembrandt en het realisme, het komt er pas na; mijn inzicht is dat iemand die Titiaan bewondert en Rembrandt en Degas en Isr. Israels of Breitner verwerpt uit *niet* begrijpen, een verkeerd inzicht in Titiaan heeft. Hij bewondert er dan alleen iets aan wat het uiterlijke is en dat hem aangenaam is om de afwezigheid van die qualiteiten die hem in de even genoemden hinderlijk zijn. Die kwaliteiten zitten echter alleen maar in het uiterlijke, en daardoor wordt de kunst niet bepaald, die heeft alleen haar waarde in het innerlijke.



AFB. 17.



AFB. 18.

Twee bokkenkoppen.

Twee werken uit zeer ver van elkaar verwijderde perioden nemen wij hier ter vergelijking. Afb. 18 is naar een houten bokkenkop uit den tijd van 1600—1100 v. C., Egyptisch werk; afb. 19 is naar een teekening van den 17den eeuwschen schilder C. Doomer. Gewoonlijk wordt in onzen tijd 19 meer bewonderd dan 18; de grond hiervoor is weer dat 19 natuurlijker is, meer overeenkomt met wat de menschen zelf aan zoo'n bokkenkop zien. Men kan evenwel niet zeggen dat 19 realistischer is dan 18, in dien ouden Egyptischen tijd zullen de menschen die reproductie ook zeer natuurlijk en van zelf sprekend gevonden hebben; men stond toen wat het inzicht in vormen betreft nog op een veel kinderlijker standpunt. Het is hiermee als met onze kinderen, die de verwrongen krabbel die ze van de poes maken, meer overeenkomstig hun beperkte vormen inzicht en dus beter vinden dan de krabbel die een groot schilder er van maakt. Dit alles betreft

natuurlijk alleen maar het uiterlijke observeeren, de kunst is daar niet van afhankelijk, die wordt alleen bepaald door den innerlijken drang. Zoo is van deze twee werken, 18 van emotionaliteit veel krachtiger dan 19 en moet daarom als grooter kunst erkend worden, wat wij zullen trachten aan te toonen.

In 19 heeft men een bokkenkop, die voor ieder op de natuur lijkt. Hij is met een zekere losheid geteekend, de lijnen staan er allen los en spelend op; men zou zeggen, dat er een zekere lenigheid en elasticiteit in zit. Ziet men beter toe, dan zal men voelen dat het echter een aangeleerde wijze van teekenen is, een manier van doen en dat onder de losheid niet het noodige gevoel van een vormenvastheid zit. De horens zijn met een zekere handigheid gegeven, men voelt ze uit den kop zwaaien; maar dit is iets, waartoe zoo'n stel horens elkeen de aanleiding zal geven, dat op te merken; er zit geen vastheid van wringing in, het wordt ons door den kustenaar niet nader geaccentueerd. Neemt men b.v. de opstaande lijn links, dan ziet men die in een paar bochtingen gaan waar weinig gespierds aan is; zoo'n lijn zou op dezelfde wijze, in denzelfden vorm gegeven kunnen zijn en dat er tegelijk meer nadruk op lei. De karakteristiek der omtrekslijnen van de horens is grof, de karakteristieke onregelmatigheden zijn wel gezien maar op een zware en bonkige wijze

geaccentueerd, en zoo is 't ook met de stroomlijntjes, die dwars over de horens heen loopen en de plastiek van het gewelfde vlak er van aangeven. Alles is te los en te luchtig gedaan, het is werk van iemand die oppervlakkig een maniertje aangeleerd heeft en dat toepast op een realiteit die hij nateekent. Ziet men hoe de linker horen in den kop overgaat, dan is daar geen vorm in te bekennen, die wordt maar weggemoffeld achter een paar lijnen-krasjes, en dat geheele stuk dat het verband vormt tusschen den horen en den kop ziet er als een week bol vlak uit. Het oog daaronder doet als een week donker vormeloos gat zonder bouw aan; wil men zeggen dat dit door het er over vallende haar komt, dan is dat geen excuus, want dan zou daar in dat haar toch uitgedrukt moeten zijn, dat het over een harden vorm valt die er onder zit. Het linker oor staat met dezelfde conventioneele lijnen gekrabbeld naar buiten, maar iets wat de fijnheid en dunheid van zoo'n oor uitdrukt vindt men er niet aan. De boven omtrekslijn er van heeft ook weer dat bottige rondende wat meer een vorm toont die à priori maar als rond gezien is, en niet het resultaat is van het bestudeeren van de bepaalde rondheid van zoo iets; er zit weer geen spanning in, men krijgt niet 't geloof of 't, goed of slecht, noodwendig zóó gevoeld werd. Het rechter oor steekt in een dito stompheid naar

buiten, men kan wel herkennen dat het een oor is, maar er is niet aan te herkennen waarom dat voor dezen teekenaar belangrijk was. De neus is met een aardig lijntje gekarakteriseerd, maar ook hier is weer alle vastere vorm, als men er naar zoekt, absent, dit geheele deel van de snuit doet als een stomp rondend iets aan. De bek er onder is een ovale omtrek, die door zijn botte karakteristiek iets grofs aan den vorm der bovenlip geeft, en de onderkin heeft een vorm van hetzelfde gehalte. Het is een nateekenen van wat zoo iemand al van te voren van zoo'n bokkenkop wist, niet een zich verdiepen er in, wij worden er door deze teekening niet veel wijzer uit. Men kan zich denken dat dit even goed ongedaan had kunnen blijven, of dat de teekenaar, als hij dan toch per sé iets wilde teekenen, net zoo goed iets anders tot onderwerp had kunnen nemen. Men heeft hier dus een goed herkenbare voorstelling, maar gemis aan persoonlijkheid en emotionaliteit, uitgezonderd natuurlijk de bepaalde wijze van teekenen, die men hier als een conventie van dien tijd aantreft.

De Egyptische kop daarentegen is vol van dien persoonlijken nadruk, dat krachtige accent wat het ons niet belangrijk maakt als de voorstelling van een bokkenkop, maar om de diepte en ernst waarmee we zoo iets gegeven vinden. Men zie eens de horens, minder realistisch misschien dan in 19, maar is het niet of hier een

strakke fierheid van overeind staan in afgebeeld is? De bocht en kromming er in gaat als een strak gewrongen proces, dat is maar niet een losjes voorgestelde gebogen vorm, er zit een bocht in van geheel partikulieren aard. Iemand die zoo maar eens een paar bokkenhorens zal boetseeren, zal er nooit deze eigenaardige scheeve rondheid in krijgen, zal altijd neiging hebben er halve cirkels van te maken, en als hij er al in mocht slagen dezen vorm goed te geven, dan zou die er nog lang niet zoo overtuigend strak zijn. De bouw dezer horens is eenvoudig, klaar en breed, zij komen in vasten, breeden vorm uit den kop en loopen smaller wordend uit, maar wat is dit alles eenvoudiger en vaster uitgedrukt dan in 19! Zoo'n Egyptenaar styliseert, herleidt de dingen tot hun groote vormen, laat het niet ter zake doende weg, en wordt ons zoodoende veel meer de wegwijzer van wat wij door de veelheid der realiteit als op den voorgrond tredende dingen te noteeren hebben. Er komt zoo een zekere fierheid in de aandoening die wij van deze horens krijgen, en die geheel anders is dan in 19. De horens komen uit den kop als uit een plat vlak opzetten, dit is erg naïef, van vorm minstens genomen zoo zwak als de wijze waarop de linker horen in 19 uit den kop loopt. Maar bij dezen Egyptenaar ziet men dit naieve platte vlak gegeven met een vastheid als iets waarin hij gelooft en dat is

veel sterker dan het twijfelachtige bij Doomer. Het oor bij den Egyptenaar staat even onwrikbaar overeind als de horens, op een vaste wijze is dat gezien, er moet overtuiging in zoo'n kunstenaar gezeten hebben om dat zóó te maken. Ik wil niet ontkennen, dat dit minder op een oor gelijkt dan bij Doomer, maar hierom gaat de kunst niet, het is de vraag wie van de twee bij de voorstelling van zoo'n oor zich iets verbeeldde, wie iets uit te drukken had. De vorm, hoe eenvoudig en naief ook, is klaar en groot in zoo'n oor gegeven, en dit is de aandoening van vaste en groote overtuiging van een mensch die zich in zoo'n vorm uit, en die ons de schoonheid er in is. De plastiek van den kop is hier even naïef als in al 't andere, maar is niet klein gezien, en vooral ook niet zwak. Hoe naïef ook, men ziet dat zoo'n beeldhouwer zich een idee gevormd had van hoe het als vlakken in elkaar zat, al is nu ook dit zwakke plastische inzicht de grens van zijn vermogen in die richting; overtuigd is het vooral in tegenstelling tot de onvaste weekheid van 19. Het oog staat er naïevelijk als een bolvorm in een ovaal besloten, maar ook hier weer in dezen vorm de overtuiging, het staat er strak in, en de ovale rand er om heen doet niet denken aan een vorm van oogleden die mislukt is en zoo terecht kwam, maar toont in haar overtuigenden strakken vorm dat het inzicht van den maker was, dat het zóó moest

zijn. Zoo'n vorm van een oog geeft een vaste voorstelling, hoe primitief ook, in tegenstelling tot de weeke vormeloosheid van het oog bij Doomer, die zwak werd omdat hij er geen overtuigende voorstelling van had. De neus en mondpartij vindt men in dezen Egyptischen kop als een dwingende massa stellig en vast vooruit steken, ook hier zit een wil in den vorm, het geeft niet den vorm zoo maar, er is bedoeld de beweging er in uit te drukken, de bedoeling dat men het als iets vooruitstekends voelt. De neusvleugels liggen als een dun en plat iets op den snuit, niet maar per ongeluk zoo gekomen, maar in den vasten vorm er op gebouwd, en de lijn van het neusgat is even stellig van vorm gegeven als de bovenlip ook een vasten bouw heeft, wat alles weer veel beslister is dan het onvaste in 19. De spleet van den bek moet ieder als een lijn van krachtige spanning waarnemen; hier is 't niet voldoende daar zoo maar een gleuf in te zagen, men ziet hier duidelijk dat er een vorm aan is, een strakheid en een spanning. Vergelijkt men dit weer met het zwoel ronde van den bek in 19, dan moet de meerder overtuigde voordracht in den Egyptenaar stellig weer opvallen. In plaats van een naturalistische behandeling van den baard zooals in 19, geeft deze Egyptische kunstenaar een grooten boogvorm, waarin de baard langs den kop loopt, het haar er in is alleen maar conventioneel aangegeven.

Er zit echter een groote beweging in deze lijn; zonder klaarheid van rustige eigen voorstelling durft men zoo iets zóó niet er in te zetten, en het is weer die meerderheid aan innerlijkheid van overtuiging, die ons de groote kracht van dit werk zal doen voelen. De sik ziet men dan in een vasten stevigen punt onder de kin uitloopen, een kracht en beweging zit in de golvende contourlijn er van, zooals men die ook in de horens en 't geheel van dit werk vindt. Daarmee gaat samen de strakke vastheid van den nek, die met een gespierde kordaatheid even overtuigend als de rest gegeven is.

Geeft men zich zoo over aan de vergelijking van twee zulke werken, dan ziet men dat het verstandelijke inzicht, kennis van vormen enz. door den loop der tijden wel grooter kan worden, maar dat daardoor de kunst in 't geheel niet bepaald wordt. Het innerlijk is in den loop dier tijden niet veranderd, in de meest primitieve en onhandige vormen kan iemand een veel grooter diepte van gemoed uitspreken dan een ander die in vormen-opzicht veel knapper is; dit hebbe men hier goed van te onthouden. De honderden schilders en beeldhouwers die in onzen tijd veel grondiger kennis hebben van anatomie en perspectief, behoeven, zooals de feiten bewijzen, daarom in 't geheel nog geen grooter kunst te maken dan de Egyptenaren. Waarmee ik evenwel niet wil zeggen, dat men deze hulpwetenschappen



ABB. 19.



ABB. 20.

te verwaarloozen heeft; integendeel, wie in 't bezit van die kennis sterk kan zijn zal veel grooter zijn dan de Egyptenaren, als zijn ontroering maar even diep is. Men ziet het echter maar al te vaak, dat het weten, die eerste en eenige absoluut noodige conditie voor de kunst, die de emotie is, doodt; en daarom is wetenschap voor den kunstenaar *als eenzijdigheid* zoo gevaarlijk.

Bastien Lepage en H. Thoma.

Werken die voor een deel uiterlijk de overeenkomst hebben een figuur in een landschap te representeeren, maar uiterlijk geheel verschillend zijn, vindt men in de afbeeldingen 20 en 21 gegeven. Afb. 20 is naar een bekend schilderij van Bastien Lepage, afb. 21 is naar een schilderij van Hans Thoma. Het inzicht in beide werken is gewoonlijk heel verschillend; men zal bij ons te lande wel de meerderheid vinden die 20 bewonderen, en de minderheid zal bewondering hebben voor 21. Het kan zijn dat er vooral onder de bewondering die sommigen voor 21 hebben, veel schuilt dat er geheel naast is, en die alleen op de zoogenaamde mooier voorstelling neerkomt; terwijl er in de bewondering voor 20 vaak die overschatting is, die 't naturalistisch representeeren noodwendig als 't hoogste ideaal in de kunst decreteert. Het verschil is hier niet dat op 20 een vrouw in een hooiland zit en op 21 een vrouw onder een boom; het innerlijke verschil is een veel

grooter en dieper en de afstand van twee wereldinzichten. Bastien Lepage neemt de zichtbaar waarneembare werkelijkheid tot doel, als hij dat bereikt heeft is er volgens hem niets meer te geven, zooals op een gegeven oogenblik het wereldbeeld op zijn netvlies valt is ook de diepste werkelijkheid voor hem; bij Thoma is dit geheel anders. Thoma blijft bij dit visueele niet staan, bij alles wat hij waarneemt is één vraag hem van veel meer beteekenis dan het waargenomene zelf; dat is de vraag naar den zin der dingen, hij speurt in de dingen den zin van een eeuwig verband. Het spreekt van zelf dat zoo'n werk van Thoma daarom nog geen kunst behoeft te zijn, als niet de aandoening van zoo'n idee gegeven is meer dan het uiterlijke beeld zelf, dan is het onder kunst ook niet te rekenen.

Het verschil tusschen deze beide werken zullen wij nu eerst nagaan, en zien of ze ieder in hun soort een zelfde volkomenheid en kracht bezitten. Men zou kunnen zeggen dat alles bij Thoma veel zwakker gezien is dan bij Bastien Lepage, wat ik volkomen toegeef; maar een andere vraag is of dat zien van de uiterlijke realiteit bij beiden even stellig het doel was. Zooals ik er boven reeds op wees, was dit bij Thoma minder het doel dan bij Lepage, het is gemakkelijk dit te zeggen, maar ik wil trachten het nader aan te toonen ook. Om te beginnen moeten wij dan de vraag stellen, of die

zwakkere vormelijkheid bij Thoma niet een gewone zwakheid is, en zoo niet, waaraan dit bewijsbaar is. Toevallig kan iets alleen zijn wat een onderbreking in een bepaalde reeks is, komt een zelfde voorval regelmatig terug, dan noemen wij dat geen toeval meer, maar een regelmatigheid die wij verklaren uit de oorzaken die haar bedingen. Dus wanneer men iemand op straat ziet vallen, kan men denken dat het een toeval is, maar staat zoo iemand op en valt hij 5 meter verder weer, en nog eens 5 meter verder weer en zoo regelmatig door, dan zal men dat geen toeval meer noemen, maar zeggen dat aan zoo iemand de eigenaardigheid verbonden is dat hij om de 5 meter valt en een verklaring daarvoor zoeken. Zoo ook dus hier, als men die zoogenaamde zwakheid van uitdrukking in alle deelen in dezelfde evenredigheid kan constateeren, kan er geen geval van toeval meer zijn, maar moet dat uit opzettelijk overleg zóó geworden zijn. Deze continuïteit zullen wij nu in deze beide werken gelijkmatig nagaan. De vrouw op 21 zit geleund op de rechter hand, die tegen den grond aanstaat. Als men de wijze nagaat hoe deze hand tegen den grond aanstaat dan is dat zeer zwak geobserveerd, men ziet niet veel meer dan een hand op den grond en *wij* concludeeren daaruit dat de vrouw er op steunt, maar dat steunen zelf is niet uitgedrukt, men ziet niet hoe de hand onder de bepaalde actie van 't

steunen op andere wijze waargenomen wordt dan wanneer die hand zonder te stutten daar op den grond lag. Ziet men hier tegenover nu de twee handen bij Bastien Lepage, dan zijn dat niet alleen handen, maar handen die in een bepaalde actie waargenomen zijn, zij drukken de beweging van het ontspannen losse op de knieën neerhangen goed uit, zóó goed dat 't ons in eens helder wordt hoe dat is. De arm waar de vrouw in 21 op steunt is alleen maar een arm, het er op steunen is er niet in gegeven, men vindt er geen door den schilder uitgedrukte strekking is, de arm is even conventioneel als de hand. De armen van de figuur op 20 zijn hier tegenover weer zeer individueel, armen die aan een bepaalde persoon toebehooren, zij drukken zeer stellig het rusten op den schoot uit, zij liggen er niet op maar zij rusten er inderdaad op. Het is geheel duidelijk in deze arm- en handverschillen te zien dat Bastien Lepage wel de bouw en karakteristiek wil geven, en Thoma dit voorloopig niet doet. De figuur op 21 zit met het hoofd gestut tegen den rechter arm, maar ook deze zit er weer conventioneel aan, is vormelijk geheel conventioneel geteekend, en vooral hoe het hoofd tegen de hand leunt is niet op een bepaalde wijze uitgedrukt. Uit het zóó houden van arm en hoofd concludeeren wij, dat het hoofd op de hand rust, maar wij zien de beweging niet. Men zie maar weer naar 20; daar is de

niet functioneerende beweging van rust in de armen beter uitgedrukt, dan deze werkelijke actie hier. Het hoofd op 21 is een kop als conventioneele voorstelling gegeven, als men er behagen aan moest hebben hoe zoo'n gezicht gebouwd is, zou 't geheel mislukt zijn ; het is de plat conventioneele voorstelling van een gezicht. Hiertegen vergelijke men nu weer den kop in 20, het is niet te ontkennen dat de schilder hier zijn behagen gehad heeft aan den bouw van den kop in haar platte gedrukte breedheid, met de sterk uitstekende jukbeenderen en den vasten bouw van de holle oogkassen. Ook het haar heeft in 20 meer oplossing in bepaalde groote vorm gekregen dan in 21. Ziet men den voet in 21 onder het kleed vooruitsteken dan kon men best denken dat daar een losse voet onder het kleed van daan kwam, een bepaalde individueele uitdrukking in houding en liggen is er niet in gegeven. Hoe karakteristiek komen hier tegenover de voeten der figuur op 20 naar voren; even persoonlijk als houding van armen, handen en hoofd hebben ze hier hun eigen, als door een wil beheerschten strakken stand. Ook de vorm van deze voeten is zeer beslist uitgedrukt, het zijn schoenen waar een voet in zit, en men kan den vorm van den voet door deze schoenen heen beter erkennen dan den vorm van den blooten voet op 21. Dezelfde eenheid loopt door in de kleedij. Op 21 een kleed dat we meer als kleed erkennen,

omdat er nerven in zijn, die wij als plooien duiden en wij het bij een figuur zien behooren, dan dat er stof aan uitgedrukt is. Bij 20 voelt men echter den vorm compleet en is de aandoening van de stof gegeven, den bouw van een lichaam voelt men er onder door, wat bij 21 niet het geval is. Vooral zeer merkwaardig om de aanwezigheid van plastiek bij 20 en de afwezigheid er van in 21 te constateeren is de linker mouw van beide figuren, waarin men in 20 een organischen bouw van de plooien kan bekennen, terwijl dit bij 21 weer geheel afwezig is. Gaat men nu verder, dan vindt men alles overeenkomstig. De boom achter de figuur op 21 is geen boom die waarde heeft om hoe die gezien is, men voelt dat het hier om de voorstelling boom te doen was; zoo'n boompje als op 20 rechts staat is in al zijn dunheid en schraalheid van stand veel krachtiger gegeven dan de zware boom op 21. Het hertje aan de voeten der vrouw op 21 is in de zich bij de rest aansluitende voordracht gegeven, het is er niet omdat het zoo'n bekoring is zoo'n hertje te zien, om het zien zelf. Dan zou het heel anders moeten zijn, stel U maar voor hoe het moest zijn om in 20 te passen. Plaatste men het er zóó in als het nu op 21 staat, dan zou het een hert zijn dat uit een legende in een wereld van nuchtere werkelijkheid verdwaald was. Eveneens zou men de pan, die op 20 aan de voeten der vrouw staat

op een geheel andere wijze moeten schilderen, wilde die als stoffage in 21 passen. Zooals die daar nu gegeven is, zou hij op 21 als een stuk storende nuchtere werkelijkheid in deze legendaire wereld hinderen. De takken der boomen op 21 staan met een zacht conventioneel gekronkel van den stam af, ook dit is alles niet belangrijk om hoe het gezien is, evenmin als het vogeltje, dat men er nog even op kan bemerken, en dat ook nadrukkelijk als vogeltje en niet als kleur en licht verschijning gegeven is. Den grond ziet men ook in beide gevallen verschillend, in 20 zooals alles gebouwd en van vorm verzorgd, in 21 zooals alles conventioneel en zwak gezien. De doorloopende continuïteit nu in eenheid van inzicht in beide werken moet ons doen besluiten, dat deze beide schilders iets geheel anders gewild hebben, dat zij beiden een geheel verschillenden kijk op het leven hadden. Bastien Lepage neemt waar en als hij dat goed doet is hij tevreden; Thoma wil een dieper zin aan de dingen ontlokken, wil ons openbaren hoe zijn ziel in de werkelijkheid te droomen ging.

Een andere vraag kan men nu nog stellen en wel deze, waarom zooiets van Thoma nu meer is dan een sprookje door een ander gegeven. Stel U voor, ditzelfde onderwerp geschilderd door iemand, die dit akademisch goed van vorm maakte, dan had men een als een



Abb. 21.



AFB. 22.

sprookje geënsceneerde werkelijkheid, die nageschilderd was. Het sprookje zou dan wel, voor wie het waarnam in dat uiterlijke geval zitten, maar niet door den schilder innerlijk gevoeld zijn. Zoo vindt men zoovele sprookjesvoorstellingen afgebeeld, die ons geheel koud laten, maar hier zal men voelen, dat iets van den zin des kunstenaars als dieper geheimenis er in leeft. Juist doordien hij den vorm zoo conventioneel behandelt, doet hij ons niet bij het vormelijke en uiterlijke stilstaan, als zoodanig kan dit schilderij alleen maar diegenen interesseeren, die daar geen begrip van hebben; met nadruk wijst hij er op, dat de vorm secondair is, en het geheel hem maar een beeld is om het dieper liggende te toonen. Hier is het inzicht, dat niet de tastbare werkelijkheid, maar een dieper er achter liggende zin, de werkelijkheid zelf is, een les die ons hier in Holland in deze tijden van meest ploertige imitatie van impressionisme te pas komt, en die ik wenschte, dat eenigen indruk mocht maken.

Twee Italiaansche meisjeskoppen.

Twee reproducties naar werken die een zelfde onderwerp behandelen, doch zoo in geheel verschillende wijze hetzelfde uitdrukken. Afb. 22 is naar een schilderij van J. Lefebure, afb. 23 is naar een schilderij van Jacob Maris. Beide werken zullen van omstreeks 1865 dateeren en zijn dus uit een zelfde periode; in dien tijd was het Italiaansche model een geliefkoosd onderwerp voor de schilders, zooals men dat uit werk van nog anderen uit dien tijd kan zien. Bij de meesten gold dan dat zoo'n Italiaansch meisje op zich zelf al een mooi onderwerp was, wat men maar had na te schilderen; maar de tijd, met de mode, voorbij gegaan zijnde, blijft ons van die dingen alleen het wezenlijke over, namelijk alleen het gevoelde. Waarschijnlijk niet in den tijd toen deze dingen ontstonden, maar nu zullen wij dit werk van J. Maris wel hooger schatten dan dat van Lefebure. Toentertijd zal het andersom geweest zijn; in 22 had men zoo niet den last van de persoon-

lijkheid des schilders die zich tusschen het werk en den aanschouwer plaatste; in 23 komt er te veel van dat persoonlijke in, dat men niet begreep, en daarom werd het minder gewaardeerd. Maar juist dit verschil bepaalt de meerdere kunstwaarde van 23 boven 22, juist dat is het eenige wat in zulke werken eeuwig levend zal blijven. Reeds terstond ziet men in het arrangement van 22 hoe de figuur den aanschouwer vroolijk aankijkt, dat is wat men meestal aardiger vindt dan zooals in 23, waar 't geheele gezicht in de schaduw staat. Het verschil is dat Lefebure een koket gezicht schildert, waar hij niets aan ziet, maar dat van uit zich zelf als aangenaam onderwerp op den aanschouwer moet inwerken; en dat Jacob Maris dit alleen schildert om wat hij ziet, en om de blijheid die hij aan dat zien heeft, afgezien van alle consideraties op mogelijke koopers. Wat Lefebure geeft, is buiten dat onderwerp niet mogelijk, omdat het onderwerp zoowat alles is; wat J. Maris geeft, kan even goed in elk ander onderwerp gegeven worden. Het is het verschil van tegen iets aankijken en dat nabootsen, wat wij in 22 hebben, en het werkelijke zien van iets met aandoeningen om dat zien zelf. Wij zullen trachten dit nader aan te toonen.

Het gezicht in 22 is een duidelijk en klaar iets, voor iedereen herkenbaar. Maar wat zóó is behoeft nog in

't geheel geen kunst te zijn, dit wordt het pas wanneer het de uitdrukking is van een bepaalde aandoening. Dit is hier nu zoowat geheel afwezig, de schilder heeft nergens aan gedacht, dan naar de eischen van het publiek, zoo'n als lief en glad mooi bekend staand gezichtstype zoo glad mogelijk uit te beelden. Maar als nu een schilder eens een zelfde opvatting had als het publiek, en dat eens als een ontroering die hij van zoo'n opvatting kreeg, wist uit te drukken? Dan zouden wij toch altijd moeten zien dat die ontroering er was, die moest waarneembaar zijn uit de overtuiging, waarmee hij dat banale inzicht voordroeg; de conventioneele, maar wezenlijk echt geziene oude dames van Bakker Korff geven het bewijs van de mogelijkheid hiervan. Het is hier niet dat men enkel een slappe, weeke opvatting heeft, het gevoel voor die opvatting in den kunstenaar zelf is slap geweest, en wij kunnen niet gelooven dat het hem een behoefte was dit te weten. Zie maar aan hoe verzwommen en bol rond de plastiek van dat heele gezicht is. Stel eens dat het model zoo'n bol rond glad gezicht had, had dan de schilder niet moeten uiten wat hij er aan waarnam, en zou hij door de strakke en ernstige voordracht er van ons niet de beteekenis en fijnheid die dat voor hem had, kunnen openbaren? Maar zie slechts toe, er is hier iets sponzig weeks in, de schaduwen staan er in

als gedoezeld in die vroegere teekenvoorbeelden, waar 't niet op begrijpen van bouw en plans, maar wel op mooi zacht doezelen aankwam. Dat wil men graag, die weeke zoetheid, en de schilder bracht het hier voor zijn patiënten terecht. Men kijke zoo'n oog eens aan en probeere eens te vatten hoe de vorm er in gebouwd is, hoe een ooglid over een bol er onder liggend oogvlak past, hoe de uiteinden der oogleden in elkaar verloopen en hoe het oog als geheel in een holle kas, die de oogholte is, sluit. Niets van dit alles zal men vinden, een spleet in een weeke massa, met een zwarte punt er achter, verder dan tot de banale opmerking, dat Italiaansche meisjes zulke mooie zwarte oogen hebben, is deze schilder niet gekomen, van eigen zien geen spoor. Zoo kan elkeen die nooit een Italiaansch meisje zag, maar weet wat men van zoo'n voorstelling verlangt er best een uit het hoofd fantaseeren. De neus staat er als een banale grove vorm in, men zie de botte ronding van den rechter neusvleugel, als een haak, een soort rondheid van de grofste soort zooals de eerste de beste dat direkt teekenen zal. De mond opent zich tot een koketten lach, ten minste dit zal wel bedoeld zijn, en de schilder wist hier weer al te goed wat *men* bedoelde, en maakte 't naar 't recept klaar met een rij tanden er achter die goed zijn voor een dentisten-reclame. Maar wat worden wij er wijzer uit?

Hebben wij daarvoor een kunst noodig om die banale inzichten uit onze jeugd nog eens te repteeren? Belangrijk zou 't alleen kunnen zijn als de schilder ons in 't zien van zoo'n mond verder bracht, maar dat doet hij in 't geheel niet. De omtrekslijn van 't gezicht is als de omtrek van een platte schijf, de bochten er in geven niet de aandoening van grenzen van vlakken te zijn, die even bolvormig in elkaar verschuiven, geven niet de aandoening dat de uiterste punt van elke bocht van ons wegdraait, om achter 't er voren tredende vlak te verdwijnen. Ook de hals en de geheele buste heeft dat weeke en slappe, zin voor plastiek zit er geheel niet in, en de lijn langs den hals die van de kin af benedenwaarts loopt, heeft een uitbochting die het sleutelbeen is, maar hoe bonkig en log staat dat er in, spanning is er niet aan en 't is of 't een lijn is, die uit week rood koperdraad gebogen werd. Ook de bellen in de ooren zijn van die zoet-zachte cirkeltjes, in plaats dat ze de tegenstelling geven van het hardere metaal tegen het weekere vleesch van het gezicht; de lichtjes er op zijn er wat meer levend en pikant ingezet. De kleedij hangt als een niet geobserveerde massa om 't lichaam heen, goed voor een modeblad, waar men de emotie niet behoeft, maar alleen de feitelijke uitduiding, het begrip noodig heeft. Het is in de werkelijkheid wel alles zóó, maar daar hebben wij

niet aan; als iemand daarover iets gaat zeggen, dan moet hij een dieper inzicht hebben dan wij, en ons iets meedeelen van wat hij er dieper voor voelt, als men het ten minste niet over zaken maar over kunst heeft. Het eenige wat hier uit valt, en verreweg beter is dan de rest, is het kapje op het hoofd, daar zit wel eigen inzicht in, daar moet de schilder wel eigen behagen aan het zien en uitbeelden gehad hebben. Dat voelt men ook als een bouw, men ziet het als bepaalde hoofdvlakken tegen elkaar staan, er zijn plooien in, die met den aard van een zware stof overeenkomen, en er is in de wijze van schilderen iets, wat niet maar de verf als een gladde saus over het geheel verdeeld doet zijn, maar iets van een penseelstreek doet voelen, doet bekennen dat er een zekere hartstocht bij het schilderen daarvan in den schilder geweest moest zijn. Als men dit ziet, zal men te sterker de zwakheid van de rest voelen; was het geheel zoo, dan zou men zeggen voor een in zijn soort compleet kunstwerk te staan. Wat hier in dit kapje is, die eigen levende zienswijze, vindt men nu in 23 in 't geheel en in nog sterker mate. Men moet zich bij dit (23) niet direkt laten afschrikken door het gezicht, dat geheel in een toon gegeven is. De schilder voelde dat als een schoonheid, het mooie van zoo'n toon wilde hij schilderen en wie dacht dat zooiets niet voor aesthetische interpretatie vatbaar was,

kan dat hier leeren zien. Als men het even rustig aankijkt, zal men zien, dat de eerste indruk dien men er mogelijk van krijgt, dat het een zwarte vlak is, spoedig verdwijnt. De kleur krijgt haar diepte, overal komen door de donkerheid lichter partijen heen zetten, ten slotte ziet men er niets zwarts meer in, maar wordt het een blond iets in een diepen schaduwtoon gezien. En vergelijkt men dit met de weeke slapheid der kleur in 22, dan voelt men dat deze geheele kleur als een samenhang van vlakken werkt die vast en gespannen tegen elkaar staan, die men niet stuk voor stuk kan bepalen, maar waarvan men de aanwezigheid als een fijnen bouw voelt. Zelfs dat oog in de donkerste schaduw houdt iets, dat van bouw veel sterker is dan de oogen in 22, het staat als in een groot driehoekig plan, waartegen het licht op het jukbeen, voorhoofd en neus uitspringt. De omtrek van dit gezicht is een krachtige lijn, aan iets conventioneel kokets heeft de schilder hier niet gedacht, de buigingen en welvingen er in zijn zoo fijn, dat men ze niet als enkelvoudige rondingen interpreteeren kan, en toch ook niet kan bepalen waar de grenzen van elke bocht afzonderlijk zijn. Dit is een rijk spel van lijn, dat alleen in den levenden geest van een schilder zoo ontstaan kan. Het staat pikant tegen het licht van den achtergrond, maar dit is een pikante fijnheid van zien, en niet het nabootsen van wat men

à priori een pikant gezichtje noemt, zooals in 22. Over den rug van 't figuur hangt iets benedenwaarts, of 't een doekje is of neervallend haar, het doet er niet toe, het is levend geschilderd, het is in de verf gehaspeld, zooals alleen een voelend mensch dat kan doen; een leek zou, als hij zooiets maakte, den schrik krijgen van zijn eigen produkt. De witte mouw en het mutsje zijn groot en breed aangezet, leelijk mag men dat noemen, maar breedheid kan men niet ontkennen, en die vaste zekerheid waarmee die gebroken omtrekslijn over den schouder gezet is. doet als een geheel ander krachtig iets aan dan de slappe mouw contour in 22. Men ziet nog even een handje rechts, waarin het figuur bloemen houdt. Dat deze schilder hier de gratie van een hand op 't oog had, zal niemand beweren, zoo'n hand heeft voor hem alleen maar beteekenis om de toonwaarde, waarin ze staat en om hoe ze zich schilderen laat. Dit heeft de schilder dan ook levend gedaan, wat voor vingers moet fungeeren, staat met vaste streek in eens er op gezet; twijfelen of 't een hand is, mag men, maar de schilder kende geen twijfel om wat hij er van te zeggen had, het is vast en stellig gegeven. Tegen den achtergrond die zich zelfs in deze prent nog als iets van een mooie zilverachtige diepte doet kennen, heeft de schilder nog iets aangebracht, wat hij 't bewegen en leven van blaadjes en takjes zou noemen.

meer dan takken en blaadjes zelf, en waarin men dat levendige dan ook goed ondergaan kan.

Dit is het verschil tusschen twee zulke werken, men kan 22 mooier blijven vinden, dat is een zaak van het gemoed. Maar dat J. Maris in dit geval van deze twee de meeste innerlijke levendigheid van zijn ziel in dit werk geuit heeft, dat hij verreweg het meest emotioneel was, valt niet te ontkennen.



AFB. 23.



Afb 24.

Twee studies van ezels.

Een studie van J. H. L. de Haas, (afb. 24) stellen wij hier tegenover een studie van Floris Verster (afb. 25). Beiden zijn het studies van een zelfde onderwerp, en beiden hebben zich het visueele, het genot om zooiets met de oogen waar te nemen, tot doel gesteld. Wanneer 't alleen op de voorstelling en herkenbaarheid van de dingen aankwam, dan zouden ze gelijk staan; misschien ziet men zelfs bij de Haas inééńs nog veel duidelijker, dat het onderwerp „ezels" is dan bij Verster; maar let men op de innerlijke waarde, vraagt men wie 't fijnst en meest intensief geobserveerd heeft, dan is 't voordeel aan den kant van Verster. Men moet niet zeggen dat ezels als onderwerp niet belangrijk genoeg zijn, want juist dit verschil in beiden wijst er reeds op, dat de belangstelling er voor gradueel kan zijn, en men bedenke zich dat er geen mooie of leelijke dingen zijn, dat er alleen maar realiteit is, die mooi of leelijk gezien kan worden.

Naar aanleiding van dit onderwerp zou men dus even goed het mooiste ter wereld kunnen maken als naar aanleiding van wat ook, daar de schoonheid alleen van het innerlijk van den aanschouwer afhankelijk is. Van deze beide studies is die van Verster nu verreweg het persoonlijkst en diepst gezien., wat wij zullen trachten aan te toonen.

De ezels op 24 zijn van uitbeelding dus zóó, dat niemand zich er in vergissen zal ze als ezels te duiden, maar aesthetisch hebben ze weinig waarde, omdat behalve de begripsvoorstelling van ezels, er weinig aandoening in zit. Ik beweer niet dat er in 't geheel geen aandoening in is, men zou er andere conterfeitsels van ezels naast kunnen zetten, die relatief weer minder emotioneel zouden zijn, en een photographie naar ezels zou zeker minder groot hiertegen doen, maar in de kunst staat dit zoowat op het niveau van wat ieder met het geregelde afloopen van een cursus tamelijk wel leeren kan. Intusschen neme men dit maar niet zoo aan, maar overwege de argumenten die wij hiervoor willen aanvoeren.

Bij den linker ezel op 24 zullen wij onze beschouwingen beginnen. De kop is iets dat ons door uiterlijke omtrekslijnen aan een ezelskop herinnert, dit is het feit; wat zag de schilder nu meer? Iets meer dan een photographie heeft hij wel gezien, want een poging

tot het nabootsen van de veelvuldigheid der haren heeft hij nagelaten, hij heeft die als groote massa's behandeld en licht- en schaduwpartijen in den kop als breeder vlekken tegen elkaar gezet. Waarom bevredigt dit ons nu niet, en waarom vinden wij dit in een ander geval b.v. bij Willem Maris of hier bij Verster wel groot en in dit van De Haas niet? Als antwoord moet men hierop zeggen, dat men de grootheid en breedheid in de anderen als een echtheid voelt, tegen een van buiten geleerde les, een aangeleerde manier van schilderen in dit geval. Als dit zoo is en niet maar een willekeurige opvatting, dan moet dat ook in alle détails nawijsbaar zijn, iets wat ook werkelijk kan. Ziet men geheel links de omtrekslijn van den kop, dan zitten daar allerlei buigingen en bewegingen in die als een verzameling opéénvolgende bobbeltjes gezien zijn, zonder dat een verband, een in elkaar loopen en over elkaar heen grijpen van die vormen gegeven is; de schilder teekent hier de vormen na, laat de kleinste détails weg, maar dat het hem een noodwendigheid is dit te doen, dat ziet men er niet in, nergens is eens een spontane ruk, een kracht achter een penseelstreek. Als men hiertegen nu den omtrek van den ezelskop op 25 vergelijkt, dan moet men waarnemen dat die geheel anders is, dat er een knobbel op het voorhoofd zit die door de vaagheid van zijn omtrek een haarcontour aanduidt, ook is dit

weer niet een week rondend half bolletje geworden, maar men voelt het door zijn stompheid als een punt uitsteken, het haar dat men niet ziet, voelt men in één richting samengroeien. Dan loopt een lijn benedenwaarts, die is een rechte veeg inééns neergezet van af het oog tot waar het wit van den neus begint; dit is een streek die levend is en waar kracht achter zit; zie daar tegenover nu eens hoe week en zwak de omtrekslijn van oog tot neusgat links op 24 doet. Onder deze laatste streek van 25 uit krijgt men dan een stuk wit van den neus, dat staat er vast in, heeft een zeer gering kleurverschil tegenover het blonde grijs waar het tegenaanstaat en werkt toch als een levend en krachtig contrast. Vergelijkt men hiermee nu de witte vlek op den ezelsnuit op 24, dan is dat als verschil van wit en zwart veel sterker aangegeven, en toch is het effekt veel slapper, men voelt dat als een massa welke met onbestemde grenzen in het grauwe vervagen. Dit nu was hier door den schilder op te lossen, hoe zooiets aardig en pikant van werking kan zijn; Verster is er in geslaagd, de Haas niet. De vergelijking van den mond geeft gelijke verschillen te zien. Bij de Haas altijd aan denzelfden kop een omtrek van mond die weer datzelfde zoet rondende toont als de rest van den kop, tot een voor ons klaarder maken van die vormen komt het hier niet; men zie hiertegen echter hoe

Verster dat geeft. Bij hem voelt men dat hij een voorstelling had hoe hij zoo'n mondpartij als een fijn iets voelde, er zit een zekere teederheid in, alleen al de boog die van den neusrug tot de punt van de bovenlip loopt heeft een vorm van een speciale platte rondheid, er zit iets in of 't een lijn is die onder fijnen, gevoeligen druk van vingers gemodeleerd is; zóó maar een ronde haal als op 24 is het in 't geheel niet. Dan moet men den vorm van een neusgat in beiden eens vergelijken, bij 24 is dit een zwart punt dat ergens bovenop gezet is, van omtrek vaag; bij 25 zit dit er als een met zekere drift neergezette penseelstreek vast en krachtig in. De Haas bootste na, zonder iets te voelen; Verster zat misschien een tijd lang te loeren tot hij het te pakken had, en duwde het toen met een nijdigen zet er op. Op 25 is de mondspleet een mooi geobserveerde fijne en levende lijn, van de lip gaat ze bovenwaarts in tamelijke rechtheid zoo dun dat het haast niet opvalt maar toch strak, zwenkt dan een klein tipje naar rechts en loopt verder op; dat is een lijntje waar kracht in zit en waartegen als een onbeduidende zwakheid de mondspleet op 24 als een wormlijntje zwakjes naar boven gaat. Men zie bij 25 hoe de schaduw in den neustop en in de onderkin fijn en transparant is, en mooie klaarheid van kleur laat zien, schaduw waar licht in zit; tegen het

alles terstond doode grijze op 24. Op 25 ziet men de onderkaak als een vast vierkant iets, als een groot vlak, waaronder dan een stuk losse behaarde vleezigheid in de schaduw neerhangt en tot de kin loopt, hoe krachtig is dit hier alles gegeven! Voelt men wel goed het verschil met 24? Die onderkaak daar zit er als een week rondend iets in, toch niet zóó dat men zegt: die schilder zag dat nu eenmaal overtuigend zóó; neen het is zwak van uitdrukking en dat is de minderwaardigheid, en zooals het van onder uitgolft in een ronde lijn, die dan weer in een ronde lijn uitloopt, die dan eindigt in de ronde lijn der kin, dit is alles een hobbel systeem waar geen begrip van bouw in zit. De ooren zullen bij vergelijking tot dezelfde verschillen voeren, bij 24 nagebootste ooren, bij 25 een zekere energie en elasticiteit in den stand; als een insect er in prikt, zullen deze veel vlugger reageeren dan die van 24. Ook zijn de ooren in 25 vaster geschilderd, men zie maar een schaduwmassa in het rechter oor, en die twee levendige zwarte tikken langs het linker oor. Het geheele lichaam van 24 links doet zwaar gezien aan. Is er niet iets verteederends in de wijze zoo fijn als Verster den bouw van het lichaam gezien heeft? Bij de Haas heeft alles die zwoele rondende vormen, het hobbelt heen en weer zonder dat er verband tusschen de deelen zit. Men vergelijke de omtreks-

lijn van den rug in beide gevallen; bij Verster bestaat die van 't zadel af tot achter toe in een holle en een bolle lijn die in elkaar sluiten, maar die lijnen liggen in elkaars verlengde, sluiten in elkaar aan, zijn niet als afzonderlijke stukken naast elkaar, maar als een eenheid begrepen. Het staartje op 25 is allerkostelijkst geschilderd, als een oud velletje hangt het neer, een slap vodje, en hier kan men zien hoe een schilder op energieke wijze de slapheid van iets kan accentueeren. Want wij hebben hier niet het feit van een slap hangenden staart als in 24, maar hoe juist de aandoening van dat slappe hangen door den schilder gegeven werd, en niet de staart de hoofdzaak was. In beide gevallen ziet men dat het lichaam behaard is, maar wat is dat bij 25 ook weer veel karakteristieker uitgedrukt! Op 24 is die beharing uitgedrukt door een zekere matheid in de kleur, die overal gelijk is, en ons de voorstelling geeft dat het beest overal evenzeer behaard is; bij 25 is dat geheel anders. Hier is de ongelijkmatigheid der beharing uitgedrukt, de ruigheid er van; dit beest schijnt niet bij den roskammer geweest te zijn vóór het geschilderd werd zooals 24, het werkt en ploetert tegen elkaar in, er zit een levendigheid in, en een fluweeligheid, zoo fijn, dat men denkt dat het zijde-achtig aan zou voelen. Dan de pooten, in beide gevallen als voorstelling even helder uitgedrukt. Het meerdere, de

aandoening er van, vindt men echter weer alleen in 25. In 24 dezelfde zwaarheid en grofheid van lijn als in de rest, het zijn haast paardenpooten geworden; juist dat zekere stokkige stijve wat ezelspooten hebben en wat in 25 zoo goed zit, is hier in 24 niet gegeven. Neem maar een omtrekslijn van een van de pooten op 24, altijd zal men zien dat de uitstekende knobbels grof en zwaar uitsteken, dat deze schilder het niet verstond om op een fijne wijze zonder veel misbaar zoo'n uitsteeksel te doen voelen.

Hij doet denken aan iemand die met grove gebaren en dikke woorden iets vertelt, wat dan zonder al dien omhaal veel fijner gezegd kan worden. Zóó heeft men het in 25, men zie eens hoe gevoelig die knietjes in de voorpooten geteekend zijn, hoe met veel minder afwijking van de normale buitenlijn dan in 24, men dat toch als een teere bouw er in voelt. De hoefjes onder de pooten zijn bij 25 ook fijner geaccentueerd als harde stompjes die met een bepaalde scheefheid meer karakteristiek onder de pooten staan, men merke maar eens het verschil in karakteristiek op tusschen die van den voorsten achterpoot die te lang gegroeid scheef uit staat, en die van den voorsten voorpoot die van stand geheel anders is. Van verdere belangrijkheid in deze beide werken is nog te wijzen op de tuigage in den ezel rechts op 24 en in die van Verster. Hier is dus



Abb. 25

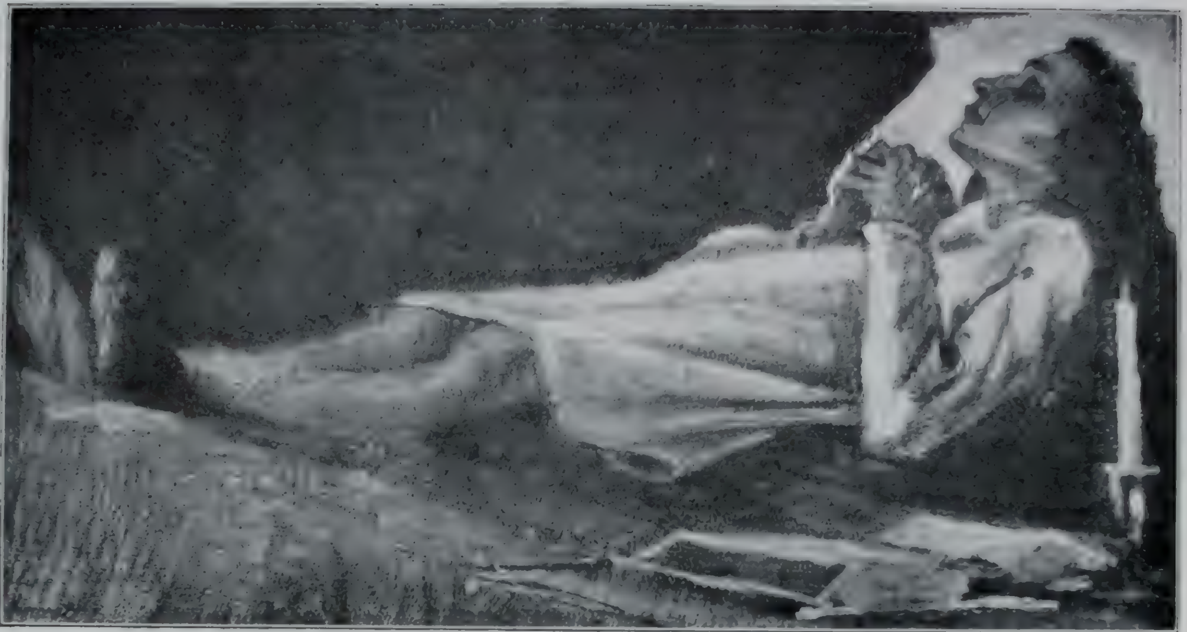


Abb. 26.

de kwestie om het leeren tuigwerk uit te drukken, en terstond zal men voelen dat Verster meer iets van het oude hard gewordene, verweerde uitdrukt, terwijl de Haas aan iets nieuws doet denken. Was nu bij de Haas de uitdrukking ervan zóó dat we hier per se zagen dat de ezel toevallig een nieuw tuig om heeft, dan was het natuurlijk als opzettelijke wil om dat te schilderen, goed; maar als hij dat gewild heeft is het even zwak uitgedrukt als wanneer hij het oud bedoeld had. Maar het is ook hier weer alles slap, men vergelijke slechts de slappe ronde wijze waarop de riem uitgedrukt is die onder den buik hangt met den riem op 25 die om het zadel heen en om den buik gespannen is. Maar wij zullen met vergelijken nu maar eindigen. Even wil ik nog wijzen op de vlotte en lenige wijze, waarop dat leeren tuig op 25 gegeven is, hoe met een zwiep veerkrachtig zoo'n riem over den hals loopt en op den nek in 't haar zinkt, en hoe stevig vast de hardheid van zoo'n oogklep is aangeduid. Naspeuren kan men zelf hierin nog meer, in alle détails is dit werkje van een levendige en echte observatie. Voor wat wij aantoonen wilden, de meerderheid van overtuigd zien en van grooter emotie in 25, denk ik hierin wel genoeg gegevens verschaft te hebben.

Twee liggende figuren.

Naar Vincent van Gogh geven wij hier in afb. 26 een reproductie, waar wij er een naar Rembrandt in afb. 27 tegenover stellen. Beiden zijn teekeningen, door onderwerp geschikt om te vergelijken, en beiden werk van een krachtige persoonlijkheid. Rembrandt is de naam die een grooten klank heeft, en wiens werk bijna algemeen, maar veel te veel op gezag van dien naam bewonderd wordt, goed en slecht door elkaar; de naam van Gogh is pas in wording om zijn beteekenis te krijgen, ergo is de appreciatie van zijn werk nog lang niet algemeen. Om te onderscheiden in kunst, moet men echter niet aan namen hangen, men moet den moed bezitten om als men iets ziet van iemand met een geheel onbekenden naam dit ook stellig als groot te blijven waardeeren als en zoolang men dat vindt. De namen beslissen nog te veel in de kunst, dit is tot groot ongerief van de jonge schilders, die daardoor te laat gewaardeerd worden, en

van het leekendom dat zich daardoor afsluit om veel levends en moois dat nog niet geaccepteerd is, te genieten en te bewonderen. Zoo zullen wij er hier niet op letten of de een beroemd is en de ander niet, maar vragen welke van deze twee werken de meest innerlijke kracht bezit, het meest echt emotioneel is. Naar mijn inzicht is dit werk van van Gogh veel grooter kunst dan dit van Rembrandt, en ik zal trachten dat door analyse duidelijk te maken. Men behoeft hiertegen niet als tegen een heiligschennis te protesteeren, het is mijn eerlijke overtuiging, men luistere maar naar de argumenten, en als die niet voldoen, blijve men bij de omgekeerde meening.

Op afb. 27 zie ik een man liggen met gevouwen handen, een doek om 't middel, met het hoofd wat opgeheven op kussens, de figuur is naakt en ligt in een nogal geconcentreerd licht. Ik kan hierbij denken aan een model dat als teekenstudie nageteekend is, of ik kan mij er associaties bij maken, van verlatenheid en eenzaamheid, iets mij er bij denken wat analoog is aan wat ik mij meer speciaal in den doode op afb. 26 voorstel. Wat men zich daarbij denkt is iets waarover niet te twisten valt, als iemand zou willen zeggen dat hij meer een doode voelt in 27 dan in 26, dan zou dat niet te ontkennen zijn, zelfs zou al heel lastig de noodwendigheid aan te toonen zijn dat men in 26

meer een doode moet voelen dan in 27, men zou dat uit enkele uiterlijke associatieve vormen van verstijfdheid kunnen aanwijzen, maar dat zou toch geen dwingende voorstelling zijn. Ik geloof ook niet dat Rembrandt een doode heeft willen verbeelden, mij lijkt zijn werk meer als modelstudie bedoeld. Maar dit is ook niet waar het op aan komt, de vraag is maar wie heeft dat wat hij te geven had met de meeste overtuiging uitgedrukt, in welk werk zit de meeste zekerheid van expressie?

In 27 zie ik de afbeelding van een model door iemand die heel wat handigheid van teekenen heeft, uit ervaring en veel doen weet hoe zoo'n model in elkaar zit, en al die kennis hier meer repeteert dan dat hij hier op 't oogenblik zelf door wat hij zag ontroerd was. Dit alles kan men zien in de uitdrukking der lijnen die overal conventioneel omschrijvend is en nergens een dwingende vastheid heeft. Wij beginnen met het gezicht. De kop wordt in 't verkort gezien, wat plaatselijk goed uitgedrukt is, de neus staat er in op in een stand die met de geheele houding van den kop goed meegaat, de mond lijnt goed mee, de kin schuift in 't verkort weg en van de rechterwangpartij ziet men nog een stuk in 't verkort achter den neus wegdraaien. Dit alles is er als feit, zoo is 't, moet men zeggen, maar waar is de nadruk die de teekenaar ons hier

geeft? Een kop in 't verkort te geven is niet genoeg om kunst te hebben, wij moeten voelen dat iemand daar een aandoening bij had en dat moet hij ergens in uiten. Maar als men hier de omtrekslijn van den neus ziet, dan is die niet meer dan globaal aangegeven, er kon wel minder zijn en dat het met meer nadruk gegeven was, het is stomp en zwaar van teekening maar niet de uitdrukking van een zwaar en krachtig sentiment. Zoo staat de bovenlip als een haaltje er onder, en daaronder verdwijnt de kin in een even conventioneele lijn, de kunstenaar pakt hier niet, dwingt niet door den ernst waarmee hij den vorm geeft tot dieper en ernstiger inzicht ervan, de oogen zijn als spleetlijntjes aangegeven, waartegen niets te zeggen is, maar wij moeten er een vaster druk en stelliger overtuiging in voelen. Vergelijkt men nu hierbij den kop op 26, dan moet men tot een geheel ander inzicht komen. Behalve de voorstelling van een gezicht vindt men hier een krachtigen nadruk op alles gelegd, de lijnen zijn hoekig en markant gegeven, niet den kop na te teekenen, maar uit te drukken wat hij in den kop voelde, was het doel van van Gogh. Maar zie hoe misschien onjuist maar vast en sterk, niet weifelend maar als in één zet dat rechte contourlijntje van het voorhoofd is, hoe de gebroken lijn langs den neus een overdrijving mag zijn van den vorm, maar hoe zoo'n

lijn de overtuiging geeft van met ernst en kracht neergezet te zijn, hoe omtrekslijn van lip en kin gespannen en strak er in staat. Het oog staat er in als een gesloten vlak dat met al de vleeschdeelen van het gezicht in een spanning naar het oor getrokken staat, de lijn van de kaak komt er als een harde schraalheid uitdrukkingsvol in te staan. Niet dat het eene gezicht meer uitdrukt dan het andere, is hier de bewering, maar alleen dat uit de teekening van van Gogh meer overtuiging en hartstocht blijkt dan uit dat deel van Rembrandt's teekening.

Het haar om het hoofd vindt men op 27 in een botte massa gegeven, vorm is er niet in gezien, het is de conventioneele voorstelling van zooiets, waarvoor in 't geheel geen eigen inzicht noodig was. Bij van Gogh vindt men het als een vlakke massa, maar die in 't geheel niet een conventioneele omtrekslijn vertoont; als men zich soms verbeeldt het ook wel zoo te kunnen moet men maar even de proef nemen en een kopje teekenen met haar er om heen, men zal dan zien dat het altijd een rondenden vorm krijgt zooals op 27. In den haaromtrek op 26 zit een hoekige gebrokenheid, een vorm van lijn waar men niet eer toe komt voordat men zich een zekere voorstelling gemaakt heeft van een bepaalden vorm dien men er in voelt. Een tweede vergelijkingspunt geven de handen. Op 27 zijn die tegen elkaar

gesteld, de uitdrukking ervan of ze slapjes tegen elkaar moeten steunen, of wel dat ze vast tegen elkaar gedrongen moeten doen, is ons niet klaar. In 26 kan men hierover niet in twijfel verkeeren; hoewel men misschien minder duidelijk handen ziet, is de voorstelling van gewrongen inéén geklemd te zijn er toch zeer duidelijk in gegeven. Ik ontken niet dat er een zekere karakteristiek aan die handen van Rembrandt zit, maar meen dat het onkarakteristiek geziene karakteristieke handen zijn. Wij associeeren daarbij, het deel dat wij van Rembrandt krijgen in deze associatie is zeer gering. Men lette maar weer op hoe weinig stellig het in Rembrandt was; gegeven ten eenen male zulke karakteristieke handen, moest de uitdrukking er van, met een dieper accentueeren van Rembrandt, veel sterker zijn. Maar de lijnen zijn er zwak en onbeslist, men zie maar weer de omtrekslijn die langs den pink van de linkerhand loopt, dat is een conventioneele lijn, geen lijn waar een eigen nadruk van Rembrandt zelf in leeft, de lijnen der vingers zijn krachtiger, maar de omtrekslijnen naar den kant van het gezicht heen zijn weer een zwakke verwarring. Bij van Gogh echter zijn deze handen een combinatie van lijnen die met kracht en overtuiging neergezet zijn, star en recht, hoekig en scherp, als wil hij door de karakteristiek van zijn lijn al symbolisch het nijpende, pijnende uit-

drukken, deze kunstenaar heeft in die handen geleefd, en die levensaandoening moet ons grooter zijn dan een naam. De arm op 27 is een met zoet loom oog gevolgd beeld van zoo'n arm, aan vorm heeft het ons niets te zeggen, ook niet als men denkt dat Rembrandt er niets bepaalds mee uitdrukken maar slechts een vorm teekenen wilde, dan is dat van vorm nog heel zwak geteekend. Men bekijke dien arm maar eens goed, een ronde steel, maar geen steel van een eigenwijze koppige opvatting; want dat zou ook weer groot zijn, het is uit gebrek aan innerlijkheid zoo zwak geworden. Is die elleboog iets meer dan een conventioneele ronde knobbel? en zou de bovenarm eenigszins recht hebben goed geobserveerd genoemd te worden? Wie onbevangen ziet zal dit alles zóó moeten erkennen, en begrijpen dat er werken van jonge schilders zijn die nog geheel niet beroemd zijn, maar zulke dingen vaak onvergelijkelijk veel beter en eigener voelen en weergeven. Ziet men den arm bij van Gogh, dan is hier weer meer dan een arm, er is een gevoel in uitgedrukt, de schilder is door een bepaalde voorstelling bezeten geweest, die hij misschien met drang van opééngeklemde kaken, zoo hard en vast mogelijk in zijn werk te uiten zocht. Dit is geen arm die naast een lichaam ligt of hangt, die arm is er op een bepaalde wijze in een bepaalde actie. De plooien van de mouw er om heen zijn geen plooien die op

een werkelijkheid lijken, maar ze zijn er stug en vast ingezet, onwrikbaar in die verstarring van lijn die behoort bij den ernst van dit geheel. Dan is een punt van vergelijking, hoe het lichaam uitgeschoven ligt. Rembrandt geeft een lichaam met beenen als verlengstukken er aan, zonder dat men dit als een organische eenheid voelt (wat hij evenwel in andere werken bij uitstek goed getoond heeft te kunnen); dit figuur van Van Gogh schuift in één dwingende wijze vooruit, er zit een strakheid van spanning in die van het hoofd tot de teenen loopt en zich in alle deelen doet voelen. Een stuk linnen om het middel op 27 is ook weer zonder observatie geheel slap gegeven, dit is er niet omdat het zien zelf Rembrandt eenige vreugde was, het is van aanduiding zwak. Men zie slechts de omtrekslijn er van, en bedenke hoe hier alle groote stelligheid met onbevangen zwier een lijn te zetten, zooals men dat als meesterlijke eigenschap van Rembrandt zoo vaak vindt, afwezig is. De lijnen zijn onvast, zien er uit als uit een combinatie van angstvallig naast elkaar geplaatste stukjes inéén gezet. Ziet men hiertegen nu hoe als een groot uitgeschoven iets met breeden vasten bouw van plooien en groote kracht van lijn dat hemd om den doode bij van Gogh gegeven is, dan valt er niet te ontkennen, dat hier wel een innerlijke wil en vastheid van voorstelling was. Een goede vergelijking

lijkt mij nog de onvast en plat geteekende voet op 27 waartegen de voeten van 26 in zoo'n grooten plastischen bouw begrepen zijn; hier vindt men ze opgelost in een paar groote vlakken. Het boek en de kaars op 26 staan er even stellig op als de rest en hebben die dwingende kracht van lijn aan zich die ons de ernst in het geheel van deze voorstelling doet voelen. Dit zijn de verschillen, objectief zal men moeten toegeven, dat de uitdrukking van Van Gogh veel krachtiger en bepaalder is dan die van Rembrandt, 't blijft een subjectieve en onaanvechtbare meening wat 't mooiste is.



AFB. 27.



Abb. 28.

Een gezicht op de Hooglandsche kerk te Leiden.

Hetzelfde stadsgezicht stellen deze beide reproducties voor, de schilders hebben het van uit hetzelfde punt waargenomen, de een keek naar rechts, de ander naar links. Afb. 28 is naar Bosboom, afb. 29 is naar een werk van Floris Verster. Dat ze een verschillenden kant uitkeken is meer dan uiterlijk, deze beide werken geven ons een kentering te zien der Hollandsche kunst in de laatste 25 jaren. Bosboom zal het zijne omstreeks 1875 gemaakt hebben, het werk van Verster is 1898 gedateerd. Bosboom had het oude lief en keek naar rechts, waar het oude renaissance gebouw van het weeshuis staat; Verster neemt het stadsgezicht in wat men hare moderne leelijkheid zou kunnen noemen en kijkt naar links. Beiden geven zij de kerk, maar ook hierin voelt men wel terstond het verschil van opvatting; de kerk van Verster zou niet bij de huizen van Bosboom en die van Bosboom zou niet bij de huizen van Verster passen. Bosboom schildert zoo'n stadsgezicht om het

picturale en de neiging tot de oude gebouwen, Verster die dat inzicht in zijn vroegere periode gekend heeft, verliet dat en maakte wat hem zoo maar voor de vuist kwam, zonder overweging vooraf of dat een mooi ding op zich zelf was. Bosboom zou nog de wereld verdeelen in twee helften, waarvan de eene wel mooi genoeg was om te schilderen en de andere niet; Verster zou men hier op het standpunt kunnen zeggen te zijn, dat hij erkent, dat de schoonheid geen eigenschap der dingen is. Het stadsgezicht van Verster zou Bosboom onomwouden als een leelijk en niet voor aesthetische interpretatie vatbaar iets beschouwd hebben. Zij hebben dus elk hun eigen opvatting, kunnen om dit innerlijke verschil moeielijker met elkaar vergeleken worden, het is ook alleen maar dit verschil van inzicht, dat ik uit deze reproducties wilde aantoonen.

Bosboom (afb. 28) schildert een stadsgezicht om wat het hem als behagelijke aandoening voor zijn oog is, hij is in de eerste plaats schilder, eigenlijk schilder zonder meer, ik geloof niet dat hij ooit dieper over het verband van de dingen nagedacht heeft. Hij keek naar de dingen en als hij die mooi vond had hij geen vraag meer te stellen, dan was dat hem de werkelijkheid, en 't kwam niet in hem op, dat daar nog een dieper zin achter kon liggen. Zoo geeft hij zoo'n stadsgezicht, meesterlijk en groot, het komt in diepte

van waarnemen en op den voorgrond brengen van de beslissende deelen heel ver boven het aspect, dat elke leek van zoo'n stad heeft, uit. Dit zal men bij nauwkeurige beschouwing vinden, het is anders dan het portret-achtige stadsbeeld van het midden der 19de eeuw van de Springers en de Vertins, het is eigen en oorspronkelijk gezien. Den grond ziet men als een vlak uitschuiven, en 't is bewonderenswaardig hoe dat eenvoudig gedaan is, met bijna geen wisseling in de kleur, als een egaal vlak. Een ander die dit zou probeeren, zou allicht in een eentonigheid vervallen die het deed voorkomen, dat het als een gespannen zeil naar beneden hing, de meesten zullen meer contrasten moeten aanbrengen om zoo'n werking te krijgen. Dit kon alleen bij Bosboom, omdat hij zulke situaties van wijkende gronden in zijn kerken vooral goed bestudeerd had, en dit schijnbaar eenvoudige is natuurlijk iets, wat alleen maar op een grondige kennis van zoo'n onderbouw ontstaan kan. Die vastheid van zoo'n uitgebreid vlak, de kleur van de meeuw er op in die matte fijne grijsheid is alles wat hem bekoort, en dat geeft hij. Zoo zijn ook de huizen rechts, muurmassa's die zwaar en vast overeind staan en waarvan de stevigheid van den bouw en de donkere diepte der kleur hem interesseeren. Hij weet dit alles zeer breed uit te beelden, alleen de groote verhoudingen ervan aan te geven, en

dat zóó te geven, dat we toch het gevoel hebben een veelheid van kleine details er aan waar te nemen. Hij lost die kleinheden op in het geheel, en dit op een mooie en breede wijze te doen, met de groote slier van een penseelstreek schijnbaar velerlei dingen tegelijk uit te beelden, is hem ook een emotie, een aandoening van het lekker en behagelijk schilderen, belle peinture, 't métier dat zoo vroolijk en frisch uit de handen loopt. Voelt men dit goed, dan kan men niet licht het behagen ontgaan door zoo'n werk als 't ware, dat levende genoegen van 't schilderen in zichzelf mee te leven, en de fijnste gevoelens van zoo iemand op dat oogenblik te ondergaan. Ziet men met wat een schijnbare argeloosheid en losse spelerij de lichtkanten van de sneeuw langs riggels en lijsten geslierd zijn of een driehoekig tikje op het dakje van 't uitstekende dakvenster op den voorgrond geklodderd is, dan kan 't niet anders of men moet hier behalve de aanduiding der sneeuw, de gewaarwording krijgen, dat het den schilder een blijheid was zooiets zoo elastisch te geven. De tikken en veegen waarmee hij de vensters en gaten in de muren zet, hebben allen dat onverwachte, dat overbluffende van hoe het zoo terecht komt, en 't alles zoo'n bepaalden indruk kan maken. De gevel op het poortje rechts en de twee popjes ter weerszijden daarvan op het lage muurtje, die men niet eens meer als popjes

herkennen kan, is bijna niet onderscheidbaar van vorm maar levend is het in ieder geval, zonder aandoening zou zoo iemand, dat nooit zoo kunnen maken, hij zou er geen vrede mee hebben en het als een wangedrocht wegpoetsen en er een netter vorm voor in de plaats stellen. De boomen links behandelt hij als een groot blok, ziet hier en daar de beweging van een stam, waar nog wat natte sneeuw tegen aan zit, en wat uitstekende takken met wat sneeuw er op, dat hij alles met een bewegelijke slier weergeeft, alles gaat vlug en heftig, of de schilder bang was dat zijn eigen emotie hem ontloopen zou. Daarachter staan dan de huizen, die men bij Verster links ziet, en die hij dan als 't leelijke deel er van maar als een donkere klomp wegmoffelt en er nog even een trapgevel bij fantaseert, omdat die op een meer bekoorlijke wijze de lijn breekt. De kerk in den achtergrond is in een fijnen grijzen toon gegeven, doet mooi van kleur tegen de lucht, is vlug en lenig geschilderd, de torenspitsen zijn niet goed geteekend, maar slieren aardig in de lucht. De sneeuw op de daken is nog fijner van atmosferisch grijs, aardig door elkaar gesmeerd en het stuk dwarsschip vervaagt geheel in een grijzen toon. Zoo is dit geheel levendig en lenig gezien, vlug en geestig geschilderd. 't Vertelt ons dat de wereld iets is, waar men tegenaan moet zien, 't koloristische tonalistische en karakteristische er uit moet

halen en dan daar maar niet te lang over prakizeeren moet, want dan gaat 't er uit. De emoties van Bosboom waren van een kort tijdsverloop afhankelijk, voor iets gaan zitten mediteeren kon hij niet, dan werd het hem waarschijnlijk te leeg.

In deze Verster nu (afb. 29) moet men noodwendig het tegenovergestelde constateeren, zooals Plasschaert omtrent hem opmerkte, „heeft hij weer den tijd." Deze teekening is er een waar hij een vol jaar aan gewerkt heeft, zonder intusschen met andere dingen bezig te zijn. Hier nu kan zich het zonderlinge voordoen, dat men dit ziet en niet vindt, en toch een onklaar gevoel heeft, dat er iets achter zit. Dit kon zelfs onheimelijk gaan werken, men kon bij deze stilte ongerust worden. Men kan beginnen te zeggen, dat het tegenover het artistieke en levendige in Bosboom nuchter is en dood, maar als men hierover gaat doordenken, zal dit geen bevredigende oplossing blijven. Immers als men aan stadsgezichten denkt van het midden der 19de eeuw, van Vertin, Springer, Leyckert enz. dan zijn die dingen meer dood geteekende afbeeldingen van steden te noemen, bij Bosboom vergeleken; maar stelt men ze nu tegenover deze Verster dan moet het verschil merkbaar zijn. Dan is de doodsheid en leegte in het werk uit het midden den 19de eeuw iets wat er uit onvermogen der kunstenaars is, want zij zetten veel figuren in hun

straten en zoeken altijd architecturen, waar veel bewegelijkheid in zit; maar hier bij Verster is deze stilte een opzettelijkheid. Niemand kan meenen dat dit per ongeluk leeg en desolaat geworden is, 't is hier meer of iemand naar de stilte van zoo'n stadsgezicht heeft staan te luisteren en dat toen visueel verbeeld heeft, dan dat hij een voor 't oog bewegelijk spel van lijnen en kleuren heeft willen geven. Daarbij komt dat Verster's vroeger werk bewijst, dat hij het inzicht van Bosboom heel goed kent, door niet alleen in die richting gewerkt te hebben, maar daarin zelfs heel goede dingen gepraesteerd te hebben; zijn periode van „belle peinture" heeft hij gehad, zooals ook afb. 25 van het ezeltje bewijst. Op onvermogen en armoede van zien kunnen wij dit inzicht dus niet stellen, het moet iets anders zijn. Het impressionisme heeft de schilders leeren waarnemen en schilderen, de buitenhuid der dingen was voor hen de wereld, dit is zoo tot in de uiterste konsekwenties doorgevoerd, dat er in deze richting voor een nieuw geslacht niets nieuws te voorschijn te brengen zal zijn. Dit wordt bevestigd op alle moderne tentoonstellingen, waar men al de jongeren die in deze richting doorgaan, op eene zwakke wijze de oudere impressionisten ziet imiteeren; zij hebben van het impressionisme een recept kunst gemaakt. Het impressionisme nu was een artistieke richting, zij haatte

het banale, zocht naar buitengewone onderwerpen, dus b.v. oude huizen, eenzaamheid van landschap enz., en verdroeg zich in 't geheel niet met wat de werkelijkheid in alle vormen geeft. Dit nu is hier geheel anders: die banale huizen links, en de niet artistieke behandeling der boomen, en de eenvoudige nuchtere vlakheid der straat, en de gewone vlakke architectuur der kerk, niets heeft Verster hier afgeschrikt. Dat is het nieuwe inzicht; nadat men had leeren zien en schilderen, moest men tot het besef komen, dat er iets was van nog veel grooter gewicht, dat het bewustzijn van de dingen, dat we in ons zelf hebben meer werkelijkheid is dan wat we gewoonlijk voor de realiteit nemen. De eerste die dit begrepen heeft en zoo het keerpunt in onze kunst is, was Vincent van Gogh, die vooral in zijn Franschen tijd het psychische als enkelzijdigheid tot de uiterste grenzen op den voorgrond bracht. Maar hier heeft men meer harmonie, zoodat er iets in is dat dit werk het meest verwant doet zijn van alles uit dezen tijd aan de geestelijke voornaamheid van Vermeer. Zoo komt het dat men hier iets spiritueels in vindt, dat bij geen der impressionisten te vinden is, iets dat door al die uiterste realiteit van steentjes en takjes, waarvan geen détail gespaard wordt, ons toch overkomt of we door de ijle stoffeloosheid van een abstracte wereld heen zien. Zoo komt het dat in dit

werk, meer dan in alle allegorische voorstellingen van eindeloosheid en eeuwigheid, iets van het mysterie van het absolute, iets van een eeuwige vraag zich ons schijnt te openbaren. Dit is de grootheid van dit werk, die juist daarom maar door te weinigen gevoeld zal worden, maar te midden van al het platte materialisme, en al het pseudo-mysticisme is het een vreugde te meer het bestaan van een werk van zoo groote stille kracht te weten.

Ziet men zoo de verschillen van deze werken in, dan begrijpt men wel dat onze meer bepaalde neiging naar een van beiden door onze persoonlijkheid zelf bepaald wordt; maar 't rijkst is in dit geval hij die beiden in hun juiste waarde weet te genieten.

Twee kindjes.

Iets te maken van een kindje zonder daarbij in 't zoetige en kokette te vervallen, is iets wat men in de kunst maar zelden ziet gelukken. Het gebrek aan inzicht bij de massa brengt natuurlijk mee, dat het mislukte als het hoogste vereerd wordt, hoe femeliger men zooiets maakt, hoe meer kans op succes. Er zijn dan ook legio schilders en beeldhouders die dit zeer goed weten, en een wedstrijd houden om wie het publiek het meest kan behagen, wie het diepst tot het publiek kan neerdalen, in plaats van het tot zich op te heffen. Gelukkig zijn er ook nog die van deze abjecte neigingen verschoond blijven, en in wier werk 't dan als een frisch verademen is van een nieuwe wereld waarin wij treden, nadat wij van het tergend zoete dier weeke vleiers beu geworden zijn. Zoo'n verschil ziet men hier in de reproducties van deze twee werken, afb. 30 naar een schilderij van Bouguereau, afb. 31 naar een aquarel van Allebé. Het verschil is de verhouding van onecht-



ABB. 29.



Abb. 30.

heid en valschheid bij Bouguereau tegenover de echtheid en gemeendheid van Allebé. Bouguereau weet welke gevoelens hij moet simuleeren om succes te hebben, Allebé kan alleen zich zelf zijn, en moet dat wat hij geeft noodwendig uiten, omdat het als een echte aandoening in hem leeft. Want Bouguereau is in 't geheel niet iemand die op dat naïeve standpunt van voelen staat, dan was het immers echt en groot, aan alles kon men waarnemen dat hij er zich zonder echte overtuiging toe gezet heeft het zóó te maken. Men denke nu ook niet, dat dit contrast van Bouguereau tegenover Allebé te kras is; als beide werken op 't oogenblik geveild werden, zou de Bouguereau hier te lande *f* 4000 opbrengen tegenover de Allebé *f* 200, wat geen maatstaf is voor de kunstwaarde, maar wel een maatstaf voor de meerdere liefhebberij en erkenning van 't een boven 't ander. Ook moet men niet denken, dat Bouguereau 't minst is wat men zich in deze richting denken kan, in tegendeel, van de richting die nà 1850 de Romantiek van Scheffer in een door den tijd geëischt verband van meer naturalistische opvatting getracht heeft te brengen, zal hij altijd de grootste vertegenwoordiger blijven, men zal in de toekomst spreken van een school Bouguereau (hoe leelijk men dat nu ook moge vinden) evenals van een school van Millet of Manet of anderen. Week en oneigen is dit

werk zeer, het is wel zoowat de hoogste openbaring van de geglorifieerde opvatting van Jan en alleman, vandaar dat het bestemd was een succes in de breedte en laagte te hebben; fijnere geesten zullen er niets aan te genieten vinden, voor hen zal het alleen een historische waarde hebben, zooals ten slotte elk ding dat als verschijnsel van een bepaalden tijd heeft.

„Wat een lief kindje" beginnen wij allen te zeggen als wij dit voor 't eerst zien; of dat voor den een op zijn 10de jaar of voor den ander op zijn 18de jaar is, doet niet ter zake, dat stadium van het primitieve realisme doorloopen wij allen, de meesten komen niet verder. Het is een noodwendigheid dat dit zoo is, want van ons zelf uit hebben wij geen aanknoopingspunten aan de natuur, zooals in hoofdstuk III aangetoond is, en hoe meer eigen inzicht een schilder geeft hoe moeilijker dit te vatten is. Daarom begint men van deze twee niet met dit kindje van Allebé, men eindigt er mee; ons eerste inzicht gaat meer naar een zoete gladde voorstelling, liefst nog een aangenaam geschiedenisje, dan naar wat wezenlijk *gezien* is. Met geheele volken gaat het evenals met individuën, als massa is een volk in erkenning altijd ten achter, wat musea van Moderne kunst voldoende bewijzen; was dit niet zoo, dan hing in 't stedelijk museum te Amsterdam niet dat zwakke op 't effect van 't geschiedenisje berekende schilderij

van de vondeling van Allebé, maar dan zou daar een van zijn mooie en echte studies hangen, die alleen zijn juiste kracht en beteekenis aanduiden. Maar in een museum hangt men een schilderij, dat is de vastgeroeste leer; van een studie zou 't publiek niets begrijpen, en zoo'n museum moet zoowat geven wat de massa wil. Zoo werken die instituten geheel verkeerd door er voor de helft zwakke prullen in te hebben; want het publiek gaat er van uit dat die dingen van hooger hand toch ook als echte kunst beschouwd worden. Veranderen zal dit alles wel vooreerst niet, vooral niet zoolang men nog meer naar de voorstelling dan naar 't kunstgehalte der werken kijkt; zoo werden de „drie meiden op de brug" van Breitner aanvankelijk geweigerd om in bruikleen in 't Rijksmuseum opgehangen te worden, men vond dat geen net onderwerp. Meer zullen we hier maar niet over zeggen, want dat zou te veel worden.

Om op deze twee reproducties terug te komen? zullen wij dus aan te toonen hebben, dat afb. 30 niet minderwaardig is omdat het een lief onderwerp is; waarom zou men daar niet iets goeds van kunnen maken? afb. 31 van Allebé bewijst het reeds, maar omdat het zwak en onovertuigd gezien is.

Beziet men het kopje, dan heeft men daarin dat zoete glad gepoetste wat jarenlang het ideaal is geweest van

alle vak-fotografen, en waarin nu bij hen met sterker neigingen naar 't ongeretoucheerde portret, zich van lieverlede de kenmerken van een nieuwe richting doen kennen. Tegen die gladheid op zich zelf is niets te zeggen, een schilder kan zeer wel glad schilderen zonder penseelstreek te laten zien en toch groote dingen uitdrukken, men denke slechts aan portretten van Jan van Eijck of Memling, maar daarom behoeft alles nog niet glad gezien te zijn. Hier is een bouw in het gezicht die een nabootsing is van een collectie hobbels en bobbels, die naast elkaar staan en geheel onorganisch in elkaar overschuiven, het is de weekzoete gesteldheid van zoo'n schilders onpersoonlijke ziel, maar niet de fijne, met krachtige accentueering van dat fijne, observatie van zoo'n gezicht. Zouden wij hier moeten zeggen : zie eens hoe de schilder bijzonder den nadruk legt op dat teere gezicht, in vast naast elkaar gebouwd staande plannetjes gegeven, hoe alles een onverwachte fijnheid krijgt, omdat wij het nu zóó door hem zien ; dan was het anders. Maar daar is hier geen sprake van, probeer maar eens U een vorm voor te stellen van eenig onderdeel en ge zult zien dat men niet verder komt dan wat men van te voren reeds wist, dat namelijk een gezicht in hoofdzaak uit holle deelen bestaat. De schaduw die op 't voorhoofd loopt of de schaduw- en lichtpartijen op de kin heeft men maar te zien om alle afwezigheid van

vorm, en dat totale verweekelijkte loome in elkaar overvloeien van licht en schaduw te constateeren. Het haar op het hoofd is zooals elkeen zal beginnen dat als poezelige massa te geven, er zit geen elasticiteit in, 't is wattig, en een vorm is geheel absent, iemand die zijn leven lang behept blijft met de voorstelling van haar, zooals hij dat in zijn jeugd aan de hoofden der poppen waarnam, ziet het zóó, maar niet iemand die geleerd heeft zijn zien uit te beelden, en dat boven 't niveau van 't aankijken te brengen. De armpjes van dit kindje zijn van hetzelfde slag, wat men mooie beeldige kinderarmpjes noemt, de kleur is hard grijsgrauw, gevoel voor een levendige fijnheid van licht in een schaduw ziet men nergens, men vergelijke dit wat kleur betreft maar weer met afb. 25. De vingertjes zijn nageteekend zooals elk een voorstelling van vingers heeft, iets uit te beelden van wat de aan elke hand eigene persoonlijke fijnheid van bouw is, kwam in 't hoofd van dezen schilder in 't geheel niet op. De bloemen, een collectie netjes naast elkaar geschilderde dingen; juist wat hier noodwendig was, de dooréén warrelende roezemoes van zoo'n los bij elkaar gegaarde massa, is zelfs als idee niet aanwezig. Niet de samenhang van een massa bloemen, maar een massa omdat wij er veel en ongeordend zien, het idee massa is er niet in uitgedrukt. Het hemdje is netjes nieuw, maar niet iets

waarvan wij de stellige overtuiging krijgen dat de schilder een nieuw hemdje bedoeld heeft, of wilde geven hoe dit kind in een schoon pakje gestoken is; dat krijgt men wel in de aandoening van het nette gestevene schortje waarin dat jongentje van Allebé staat. De beentjes staan er bij dat figuurtje van Bouguerau zoet knapjes onder, hij heeft indertijd, naar 't schijnt, van het geestdoodende pleister goed geleerd en dat zijn leven lang niet meer vergeten.

Bezien wij nu afb. 31, dan moet ons dat geheel anders aandoen. In plaats van een mooi nageteekend kindje is dit een levend kindje, met de gemoedsbeweging van een innerlijk er in, een kindje dat er levend staat en wat confuus is. Allebé die altijd nog wel graag een titel voor zijn werk heeft, noemde dit „de aanbieding"; maar van verreweg grooter waarde dan de titel is *hoe* het gezien is. Een verlegen jongentje tot model hebben en dat nateekenen zou nog in 't geheel niet dit resultaat geven, dat zou eerder 't zelfde worden als afb. 30. Waar het op aan komt dat is voor die verlegenheid zelf te voelen, de aandoening die men daarvan krijgt, in alle deelen te uiten. Te toonen dat iemand die verlegen is dit niet alleen toont in trekken van zijn gezicht, maar in de plooien van zijn kleedij even goed als in den stand van zijn voet of den vorm van zijn schoen. Als leek merkt men dat niet met bewustzijn op, men

zal onder een groep menschen er wel een op den rug zien en daarvan direkt de overtuiging krijgen, dat het een verlegen mensch is, maar waaruit wij die overtuiging putten, weten wij niet. Dit is nu wat de schilder ons klaar maakt; hij enleveert al die lijnen en bewegingen die dat bepalen, van de duizend meerdere dingen die aan zoo'n figuur te observeeren zijn, laat hij de meerderheid weg en stelt maar enkele saillante dingen op den voorgrond. Zoo kon een Duitsch kunstenaar zeggen: „Zeichnen ist fortlassen". Dit vindt men nu in dit jongentje als eenheid van beweging uitgedrukt, dat kopje hangt niet voorover als een gewicht aan een touw, er zit een spanning in, het buigt voorover juist zoover dat het met de opgeslagen oogen nog onder de wenkbrauwen door kan zien, en het is in de kordate wijze waarop de weinige lijnen waaruit het bestaat neergezet zijn, dat wij dit zoo overtuigend als de bedoeling van den kunstenaar voelen. Het schortje hangt over de schouders als een versch gestreken iets, de lijnen drukken een zekere krakerige rechtheid uit, als zoo'n ventje den geheelen dag in dat schortje gespeeld heeft, zullen de plooien anders vallen. Het broekje hangt om de beenen met de pijpen sterk naar voren getrokken, dat wijst op een stijven gespannen stand, dien de verlegenheid van het ventje meebrengt. De voeten staan schuchter naast elkaar, alsof de eene voet probeert iets

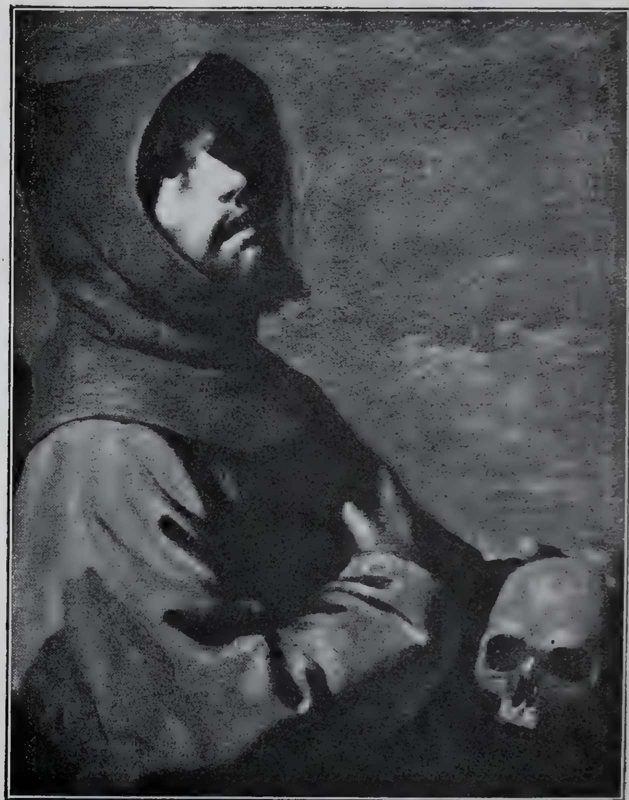
voor den ander uit te steken maar niet goed durft, en de laarsjes zitten met die nette regelmatigheid in hun onregelmatigen vorm om de voeten heen dat het aan een zekere verzorgde netheid doet denken. Ook het handje dat den hoed houdt is gesloten tegen het lichaam gedrongen, 't is of de geheele figuur in een zekere schuchterheid zich geheel samen wil vatten. Dit is een uitdrukking die levend is en psychologisch goed gezien, daarbij nog een luchtige vaardigheid van aquarelleeren, die op zichzelf ook reeds een genoegen is te bewonderen.



Afb. 31.



AFB. 32.



AFB. 33.

Vier voorstellingen van een monnik.

Wanneer men vier voorstellingen van heiligen heeft, dan behoeven die geenszins om dezelfde reden gemaakt te zijn, zij behoeven niet de groote menschelijkheid en deugden dier heiligen tot object te hebben, maar kunnen er evengoed om andere redenen zijn. Dit bewijzen de vier reproducties die hierbij gaan, waarvan drie voorstellingen zijn van Franciscus, terwijl een de heilige Bernardus voorstelt, wat hier geen bezwaar is in deze vergelijking; want of de naam zus is of zóó, doet er niet toe, de heiligheid waarop het neer komt blijft in wezen hetzelfde. Deze prenten zijn reproducties naar voorstellingen van verschillende meesters uit verschillende tijden, afb. 32 is naar een wandschildering van Giotto uit het begin der 14de eeuw, afb. 33 is naar een schilderij van Francisco Zurbaran uit de eerste helft der 17de eeuw, afb. 34 is naar een terra-cotta beeld van Niccolo dell'Arca uit de 2de helft der 15de eeuw, en afb. 35 is modern werk van Derkinderen, een frag-

ment van zijn tweede wandschildering in 't stadhuis te 's-Hertogenbosch. Men heeft deze reproducties maar eens vergelijkenderwijs aan te zien, om terstond het verschil in opvatting te leeren kennen.

Afb. 32 van Giotto stelt Franciscus voor, predikend voor de vogels. Zien wij dit aan, dan is wat naturalistische weergave betreft het geheel hoogst onbeholpen, men kan het als zoodanig niet waardeeren; als het werkelijk groot is, moet de grootheid dus in iets anders zitten. In kunstgeschiedenisboeken vindt men Giotto veelal als een groot genie geprezen; men merkt echter gewoonlijk wel dat bij de schrijvers van die boeken de lof niet van harte gaat, dat ze 't niet aan durven om hun meening te zeggen dat ze 't eigenlijk leelijk vinden. Want de meesten zien er met al de groote woorden die ze er bij gebruiken toch niets van, dat bemerkt men wel daaraan, dat ze bijna altijd excuses maken. Het heet dan dat 't nog wel naïef is, en niet natuurgerecht, dat een boom nog zeer onbeholpen is en het landschap primitief, dat een lijn het gebergte moet aangeven enz., maar dat vergeleken met wat vóór hem in Italië was, er toch een groote vooruitgang is, en men in kunst nooit moet letten op wat nà iemand gekomen is, omdat dat op zijne ervaringen gebaseerd, weer licht beter kan zijn, maar alleen op wat er vóór hem was. Een kunst waar het werkelijk zoo mee staat, heeft alleen

waarde als uiterlijke perfectie; wat wezenlijk groot is kan hiervan niet afhankelijk zijn; daarbij heeft de vorm geen beteekenis, daarin beslist alleen de innerlijkheid van de emotie. Zoo is 't ook alleen mogelijk dat we bij al de ontzaglijke knapheid van alle pieten die eens den prix de Rome haalden, toch terstond zullen voelen dat er iets in dit werk van Giotto is dat met nog zooveel gemis aan die knapheid, hen eeuwig overtreft. Men behoeft geen excuses te maken om hem groot te vinden, zijn grootheid is er een die door alle tijden heen begrepen kan worden, door eenvoudige menschen die van alle kunstwijsheid niets af weten, omdat het iets is dat van hart tot hart spreekt. Deze geschiedenis is als voorstelling zeer eenvoudig, zoo eenvoudig dat ik denk dat geen dat wel op een rustiger wijze te verbeelden zou weten; wij worden terstond op de hoofdzaken der handeling georiënteerd. Hier is reeds de grootheid, namelijk dat zoo iemand zoo'n rust in die eenvoud had, dat het niet in hem opkwam een rijke mise-en-scène te maken. Ieder schilder van onzen tijd (de besten der allermodernsten uitgezonderd) zouden hierin aanleiding vinden een spektakelstuk te maken. Franciscus zou een hooge borst opzetten, zou staan te paradeeren als iemand, die wat goed wist dat men nà 2000 jaar nog over deze gebeurtenis spreken zou. Rijkdom van individueele kleur zou overheerschend

worden, pracht van voorstelling zou zich aan ons opdringen, en wij zouden ons voor zoo'n werk meer bezighouden met den rijkdom aan fantasie en persoonlijkheid van zoo'n schilder dan dat we nog aan Franciscus zouden denken. Zoo iemand zou de schoone eenvoud van Franciscus terugdrijven voor de ijdelheid van zijn eigen persoonlijkheid (die natuurlijk heel schitterend en rijk kan zijn). Of 't zou naar een ander uiterste overslaan, men zou een Franciscus krijgen die zoo ijselijk eenvoudig was, zoo schijnheilig vroom, een van die pseudo-primitieve tendenties die men in onzen tijd nog al veelvuldig vindt. Het groote is hier dat het beeld juist geheel banaal is, maar dat achter die banale verbeelding een groote wijsheid zit, de rust van iemand die om iets te verbeelden niet specialiseerend te werk behoeft te gaan, maar uit het direct waargenomen beeld om zich heen direct de synthese vat, die het in het licht van het eeuwige gezien doet zijn. Dit is het groote in Giotto dat hij dingen van zijn eigen tijd gegeven heeft alsof hij op een afstand van 600 jaar er van verwijderd stond. Niet de accidenteele verschijnselen hoe A zus stond en B zóó geeft hij, maar slechts één begrip, dat is het leven zelf, en waarvan boomen en menschen en bergen en alles maar vormverschijningen zijn; juist dàt, de diepere ondergrond er van heeft hij weten te vatten en daarom heeft hij de realiteit in de

wijze waarop wij die waarnemen, bij hem maar een secundaire waarde. Daarom doet het er niet toe of wij een boom meer analytisch waarnemen, en of een schilder bij ons meer de stof van de pij van Franciscus zou kunnen uitdrukken; dat zijn allen dingen die geen onvermogen zijn bij Giotto, zij hadden voor hem niet die waarde als voor ons, omdat hij zich op een dieperen zin in de dingen richtte. Hoe onbeholpen schijnbaar ook, als men dit goed beziet, zal men moeten erkennen dat alles groot gedacht is. Dat de figuur van Franciscus niet is het onbeholpen kleine naast elkaar zetten van stukjes détail, maar dat het een groote eenvoudige rustige stand is, waarin alles groot gezien is, en op dit groote inzicht meer de nadruk is gelegd dan op de détail uitvoering, zóó heeft hij werkelijk den geest van eenvoud, die uit de natuur van Franciscus zelf voortkwam, begrepen, en is het niet een gekunsteld poseeren geworden. Als deze geest niet in Giotto zelf gezeten had, zou hij het ook nooit zóó hebben kunnen verbeelden. De monnik die naast Franciscus staat is een eveneens in groote plans begrepen figuur, ook hier geen neiging tot détails of vergoding van wat als heerlijke délicatesse van „belle peinture" aan zoo'n figuur waarneembaar was; dat alles is hier afwezig evenals in den boom of in het zoo naïef aangegeven heuvellandschap er achter. De grootheid voelt men hier zich openbaren

door onbeholpen vormen heen, men kan hieruit leeren dat de kultuur van het eigen innerlijk voor den kunstenaar een veel dwingender noodzakelijkheid is, dan het zich dresseeren op 't in den uitersten graad waarnemen, wat tegenwoordig al te eenzijdig den boventoon voert. Overbluflen doet zoo'n werk niet, het slaat iemand niet en geeft geen schok zooals andere hartstochtelijke groote kunstwerken doen, pas heel van lieverlede wordt men er mee vertrouwd, en van de geheele kunst lijkt mij Giotto en zijn school evenals de Grieksche klassieken, wel het deel waarin men het allermoeilijkst een zuiver inzicht krijgt.

Afb. 33 is van Francisco Zurbaran en stelt eveneens Franciscus voor; wat een verschil met Giotto! Het verschil is er een tusschen het innerlijke en het uiterlijke. Giotto heeft Franciscus lief om wat hij als mensch was, heeft het geloof in hem en schildert dit; onverschillig is het hem of Franciscus een pij aan heeft of iets anders. Bij dezen Zurbaran ziet men dat Franciscus hem interessant was om de pij, de diepe volheid van kleur waartoe die aanleiding geeft te observeeren, en het contrast van een ivoorbleek gezicht. Schilderstegenstellingen, die behagelijk zijn om te zien, de vereering van het uiterlijk materieele, en hij maakt van Franciscus een asceet, die het ascetendom zou liefhebben uit sentimentaliteit, omdat dit dan nog meer gepprononceerde

karakteristieke contrasten in een gezicht geeft. Denkt men hierbij aan Franciscus, dan is hij zooals dit hier afgebeeld is een aansteller, al zit hij zich ook alleen maar voor zijn eigen pleizier zijn ascetische rol in te studeeren. Van uit dit standpunt is dit werk dan ook geheel verwerpelijk, en dit oordeel zou ook objectieve waarde hebben, indien het werkelijk de bedoeling geweest was van dezen kunstenaar, om Franciscus om de schoonheid van zijn menschzijn te geven. Dit is hier echter niet het geval, aan alles kan men waarnemen, dat Franciscus dezen schilder slechts voorwendsel was voor een schilderachtig gegeven met groote werkende contrasten. Dat bracht de tijd zoo mee, dat men daarvoor als geliefkoosd onderwerp een heiligen figuur nam, en dan vooral nog in het katholieke Spanje; als deze schilder in onzen tijd leefde, zou hij een symphonie in wit en zwart schilderen, misschien een tinnen bord op een wit tafellaken tegen een donker fond. Als kunst heeft het dus juist die waarde, die hier bedoeld is; niet anders willende dan een symphonisch kleurgeheel en breedheid van karakteristiek is dit een kunstwerk, en naar verhouding van anderen zelfs een groot kunstwerk. Gaat men het bezien om er die neigingen tot het breede en rijke observeeren van zoo'n schilder in te vinden, dan moet men er veel aan hebben. Dan ziet men dat de kap als een grauwe massa van fijn

gespannen kleur om het hoofd zit, dat de karakteristiek in den bouw er van tot groote vormen herleid is, dat men zooiets door het oog van den schilder in vereenvoudigde grootheid ziet. Dat de omtrekslijn er van die langs het gezicht loopt, er een is, waarin gang en beweging zit, waarin de bochtingen met fijngevoelige verschillen aangeduid zijn; dat een plooi, die er van de kruin af inloopt, niet maar een weeke lijn is, maar iets dat een fijner karakteristiek houdt. Dat de kraag van de kap in een tot een groot vlak herleide breedheid rustig over de schouders ligt, en de contourlijn er van, weer niet een zoet gladde golving, maar een in bepaalde spanning gehouden glooiende lijn is. Van de mouw moet men observeeren dat de kleur van een fijne nuanceering van grijs-bruin is, dat het contrast van een op den elleboog er in gezet stuk sprekend is, niettegenstaande het fijne kontrast dat het met de rest van de mouw vormt. Dat alles van een mooie gave schildering is, d. w. z. dat men niet hier en daar stukken meent te voelen, die dikker en zwaarder en onhandiger er in gezet zijn, maar alles uit een gelijk gehouden voorstelling komt. De plooien van de mouw ziet men als iets van grooten bouw er in zitten, dat zijn vaste en breede partijen, men ziet dat, als het hier alleen maar op 't zien van 't uiterlijke gericht is, dit dan ook wezenlijk gezien is, en wij door de voordracht des

schilders een veel wijder inzicht er in krijgen. Het gezicht is, gegeven eenmaal deze opvatting, daarnaar dan ook in vaste wijze geschilderd, het drukt de bedoeling des schilders zóó uit, dat wij daaromtrent niet in twijfel kunnen zijn. Dat hij dat oog zoo sentimenteel wilde, is zijn zaak; in de uitdrukking is gelukt, wat hij zich voornam te geven, evenals in de scherpe, het vermagerde uitdrukkende, lijn van den neus, de vorm van den open mond met de scherp er tegen staande contrasten van snor en baard. Maar men zie deze donkere partijen, die tegen het belichte vleesch staan, eens goed, zelfs in de reproductie wordt dat geen dood hard zwart, er blijft een illusie in van diepte en fijnheid. Ook den doodskop vindt men in de kleurstemming van het geheel in deze grauwheid van toon opgelost, en de teekening er van is breed en ruim. Hij wekt ons niet een gedachte op bij het aanschouwen van zoo'n doodskop, maar leert ons hoe men dien breed van vorm en rijk van kleur kan zien. Dit is het inzicht in zoo'n werk, dat men noodig heeft om het te begrijpen, als men 't à priori met de opvatting niet eens is, moet men dat tijdelijk ter zijde stellen en zich aan de bedoeling van zoo'n schilder overgeven; het kan dan wel niet anders of wij zullen er dan, is het al geen eerbied, toch minstens achting voor krijgen.

Afb. 34 is naar een werk van Niccolo dell'Arca. De

innerlijke aard er van is dezelfde als die van afb. 33; ook hier is een monnik gegeven om wat die van uiterlijk aspect als kostelijkheid ter waarneming aanbiedt. Beeldhouwkunst in den eigenlijken zin is dit maar weinig te noemen, het inzicht is niet het op den voorgrond tredende arrangement van vlakken, die als een vaste bouw in elkaar zitten en ons de structuur van zoo'n figuur geven, veeleer is het picturaal gezien, is meer het geheel op een mooie en warme kleurwerking berekend. Dit is zoo weinig het innerlijke van een heilige, dat een modern mensch die voor heiligheid niets voelt, misschien à priori een hekel heeft aan alles wat een geestelijk gewaad draagt, dit zonder schromen in zijn kamer zou kunnen zetten, en er dan alleen de aesthetische aandoening van een breede grootheid van plooien, rijk geziene stof en een bepaalde karakteristiek van stand aan zou kunnen zien. Plaatst men zich op dit standpunt, stelt men geen andere eischen dan die van mooie warme skulptuur en karakteristiek, dan zal dit even bevredigend werken als 33. Want ook hier is alles goed geobserveerd, niet alleen goed gezien, maar van uit de veelheid der vormen, die de realiteit biedt, zijn hier de hoofdvormen, die het karakter bepalen, sterk naar voren gebracht, en oriënteeren ons dus over wat het wezenlijke is in deze richting. Zooals de stand karakteristiek gegeven is en de wijze zooals het hoofd

ietwat schuin neerhangt, is iets, waarvoor men al een zeer goed opmerker moet zijn, om dat zóó uit te drukken. De bouw van het gezicht is in breede partijen behandeld, en een zekere pijnlijke ernst bij het lezen, is er zeer wel uit waarneembaar. Zoo is de kop en de kleedij overal van een breed sprekend arrangement, en wie er behagen aan hebben de stof goed uitgedrukt te zien, kunnen hiermee zeer tevreden zijn. Bovendien vormen al de lijnen en plooien een goed gesloten eenheid, men kan niet licht een stuk aanwijzen, dat er uitvalt, en in de benedenwaarts vallende plooien der pij zooveel eenvoud van lijn en door de schijnbare evenwijdigheid, zooveel wisseling uit te drukken, is iets wat men niet al te veel vindt. De zekere stugge vastheid der mouwen lijkt mij ook vooral breed en krachtig uitgedrukt, de stand van den arm, waarop het boek rust in een eigenaardig gespannen beweging, en het boek zelf van een sprekend karakteristieke uitdrukking. Dit voorkomen van oud te zijn aan het boek is op een nogal bedeesde wijze gegeven, er zitten geen grove vormen aan die dit opdringerig maken. Zeker een beeldje dat de stoffelijke representatie van zoo'n monnik, in een wijdsche en kleurrijke wijze verbeeldt, en als het slagen van dit pogen stellig verdient er te zijn.

Afb. 35 is een fragment van Derkinderen. Hier gaat men weer een geheel anderen kant uit dan in de beide

vorigen, hier komt men weer nader tot het inzicht van Giotto. Niet een model in kleur van kleedij rijk en mooi gegeven, door dit beeld wenscht hij geen zingenot voor de oogen te geven, dit moet ons de Franciscus nader brengen, zooals hij zelf in een beschrijving van dien heelen wand zegt: „Franciscus, die wèl de armoede liefhad maar meer nog hier staat als de groote verheerlijker van Gods geheiligde natuur." De eerste indruk, dien men er van krijgt, is die van ernst en strengheid; voor vele menschen zal dit afstootend werken, zij zijn te veel gewend aan de picturale representatie der moderne kunst. Maar men kan toch wel begrijpen, dat het ook nog belangrijk kan zijn, zoo 't al niet belangrijker is, uit te beelden wat psychisch in iemand gehuisd heeft, dan zijn jas en broek en de kleur van zijn gezicht te geven. Derkinderen is iemand, die ons hier toont religieus te voelen wat niet gelijk staat met het afbeelden van heiligen, zooals 33 en 34 toonen. Hij wil een dieper verband in de dingen zien en zoo concipieert hij dan zoo'n geheele wandschildering als het paralelle gaan van de sociale beweging en de religieuse beweging van een tijd die elkaar aanvullen. Zin voor het laatste is in deze tijden maar al te veel verloren, zoodat de ernst van zulk werk in 't geheel niet op juiste waarde geschat wordt. Want waar wij iemand hebben van deze zeldzame grootheid als Derkinderen zich in

zijn werk toont, heeft het daar pas dat de groote hal van ons Rijksmuseum met wandschilderingen getooid werd van dat lage gehalte als we daar nu zien? Hier was Derkinderen de aangewezen man voor geweest om in sobere vertooning van beelden iets werkelijk monumentaals te leveren. Aan de starheid van lijn die wij hierin vinden, heeft Derkinderen zich niet gehouden; in zijn later werk in 't gebouw van de Algemeene Verzekeringsmaatschappij, op 't Damrak te Amsterdam, heeft hij dezelfde eenvoud en grootheid weten te behouden met minder geforceerdheid. Zijn werk is een reactie tegen het individueele impressionisme, dat zijn kracht vond in de negatie van de traditie; Derkinderen is de kultuur van de traditie. Niet gespecialiseerde, maar veralgemeende verbeeldingen wil hij, de wijsheid ons toonen, die als ondergrond verborgen ligt in dat, wat door de traditie bestendigd werd. Zijn heele werk is van 't begin af een bedachtzaam opklimmen en verder ontwikkelen van éénzelfde idee geweest, en wij mogen hopen, dat we in de toekomst met nog meerdere werken van zijn rustige schoonheid verrijkt mogen worden.

* * *

De voorbeelden, hier gegeven, zijn er natuurlijk maar eenige die voor de hand lagen, en van richting nog al uitéénloopend zijn en juist daarom gekozen werden;

wij hadden er even goed anderen kunnen nemen. Dat bijna iedere lezer hier en daar nog wel een vraag opgehelderd zou willen zien spreekt van zelf, ik heb getracht mij zooveel mogelijk voor te stellen, welke vragen gedaan zouden kunnen worden en die te beantwoorden. Elke individueele vraag te beantwoorden, gaat alleen op een cursus, waar de menschen rechtstreeks en direkt zoo'n vraag kunnen stellen. Intusschen hoop ik, dat deze bijschriften in zooverre aan duidelijkheid niet te kort schieten, dat ze voor eenigen werkelijk een inleiding tot een beter en aandachtiger en minder bevooroordeeld zien zullen zijn. Wie zich mocht interesseeren meer zulke analytische beschouwingen te lezen, kan die in de bijschriften van het door mij uitgegeven tijdschrift „Monerne Kunstwerken" vinden.



Afb. 35.



Afb. 34.



Afb. 35.

HOOFDSTUK V.

Over reproducties.

Voor het bestudeeren van kunst gebruiken wij reproducties; 't komt er op aan, dat men weet welke waarde daaraan toe te kennen is, en in den tegenwoordigen tijd is dat zoo gemakkelijk niet te bepalen, aangezien dit zeker niet het gebied is, waarop tegenwoordig het minst geknoeid wordt; de waar wordt naar den smaak der menschen gericht. Hoe nu ook een reproductie zij, zekere waarde heeft die bijna altijd; al kan die vaak niet helpen om juist het essentieele van een kunstwerk ons voor den geest te brengen, dan is de gegeven voorstelling toch altijd een houvast, waaraan men zich de herinnering van veel weer solieder op kan bouwen. Zóó kan men een schilderij of beeld in al zijn détails haast nooit onthouden, of een zwakke reproductie geeft toch veel dat ons als onderdeelen ontgaan was.

Als vergelijkingsmateriaal heeft een reproductie ook

bijna altijd waarde, ze wordt als zoodanig door alle kunsthistorici gebruikt, die zich er toch wel van bewust mogen zijn, hoeveel er van het eigenlijk aesthetische in gemist kan worden. Daarbij komt, dat als men reproducties heeft van éénzelfde soort, dus b.v. houtsneden, of autotypiën, of lichtdrukken, die van éénzelfde atelier komen, men kan zeggen dat de werken in diezelfde verhouding gereproduceerd, gradueel even sterk verloren hebben. Het behoeft echter niet altijd op verlies neer te komen, er zijn ook zeer vele reproducties, waarbij men zich een beeld vormt van een kunstwerk, hetwelk dan later tegenvalt als men het origineel ziet. De kennis van eenige origineelen van een bepaalden meester of tijd zal echter steeds helpen om vlugger in te zien, welke waarde men aan reproducties naar hun werk of naar werk uit dien tijd kan hechten.

Er zijn er velen, die zeggen, dat men niet met reproducties iemand een inzicht kan geven in kunst, dat men dat met origineele werken moet doen, dat men dan pas het zuivere en juiste beeld voor zich heeft. Hieraan valt natuurlijk niet te twijfelen dat men met origineele kunstwerken heel wat verder zou komen; maar wie ter wereld heeft die tot zijn beschikking; als een particulier al eens een honderdtal kunstwerken bezit, is dat al heel mooi, van oude werken kan daarbij om de prijzen al bijna nooit sprake zijn. Men heeft

dus te roeien met de riemen die men heeft, en zooals in Musea menig werk van onbekende meesters reeds nader bepaald kan worden, doordien men reproducties van andere kunstwerken en studies van meesters, die vaak in heel verwijderde musea bewaard worden, te rade nam, zoo kan iedere leek, die reproducties aandachtig beziet, daaruit natuurlijk evenzeer velerlei halen, dat hem een dieper inzicht in het werk als geheel zal geven.

Juist op dat aandachtige zien komt het weer aan. Beziet men een reproductie, zooals de meesten schilderijen en beelden bezien, namelijk dat men denkt het gezien te hebben als men weet wat ze voorstellen, dan is er natuurlijk niets mee te beginnen; dat is een oppervlakkigheid, waaraan de reproductie geen schuld heeft, maar alleen hij die zoo'n reproductie beziet, en er niet uithaalt wat er uit te halen is. Het spreekt van zelf, dat iemand die goed kijkt en zijn hoofd daarbij laat werken, in een reproductie heel wat meer kan waarnemen, en heel wat dieper in het wezen van zoo'n kunstwerk kan doordringen, dan menigeen die liefdeloos en oppervlakkig het origineel aankijkt. Men kan natuurlijk heel wat dieper kijk hebben in b.v. Italiaansche kunst, als men Italië niet bezocht heeft, maar zich grondig en veel met reproducties van Italiaansche kunstwerken bezig gehouden heeft, dan de meesten,

die naar Italië reizen en voor het meerendeel onvoorbereid om te kunnen zien, daar alle kunstmusea afloopen, en dan ten slotte ook niets zien, zooals de meesten; enkelen zien in die kunst bijna uitsluitend historische herinneringen. Van zelf spreekt, dat ik hier natuurlijk geenszins zou willen ontkennen, dat de kennis der origineelen altijd het allerbeste is, maar dan de reëele kennis; niet maar het ding gezien hebben.

De eisch die men dus aan een reproductie te stellen moet hebben is deze, dat een reproductie zooveel mogelijk direkt zonder omwegen, en zonder inmenging van iemands individueelen aard, dat geeft wat het kunstwerk zelf is. Hierbij is natuurlijk al terstond te begrijpen dat alle reproductie die niet mechanisch is, zooals etsen, graveeren, houtsnijden, als reproductie moet achterstaan bij alle mechanische reproductie, waarbij die individueele inmenging niet noodig is. Men begrijpe goed, dat ik niet wil beweren dat een ets of houtsnede of gravure naar een kunstwerk niet heel mooi kan zijn, hoe beter zoo'n reproductie is, hoe individueeler die zal zijn, maar altijd is ze een inzicht in zoo'n bepaald kunstwerk door een etser, graveur of houtsnijder, maar niet het werk zelf. Dat dit heel mooi kan zijn, bewijst ons de ets van M. Maris naar de zaaier van Millet, die, denk ik, mooier is dan 't origineel van Millet zelf. Wil ik het nu hebben over

de zaaier van Millet, dan kan ik die reproductie natuurlijk niet gebruiken; maar wil ik iemand toonen hoe zoo'n schilderij van Millet door een fijnen geest als M. Maris gezien wordt, dan verkeert het weer in de conditie van een origineel werk te zijn. Juist omdat die ets zoo bijzonder eigen is, heeft die als reproductie geen waarde; wij kunnen ons daaruit geen beeld maken hoe het werk van Millet is, wel hoe dat door M. Maris gezien wordt.

De tweede catagorie, de mechanische reproducties die pas van de laatste jaren zijn, zouden dus uitstekend zijn, zouden direkt voor zooverre de mechanische interpretatie dat toelaat, ons zuiver een beeld geven van het gereproduceerde werk zelf, als daar niet enkele betreurenswaardige bijomstandigheden bij kwamen. Van uit den aard van het métier heeft men het ongemak dat bij de reproductie van een beeld de perspectief eenigszins sterk wordt, en bij reproductie van een schilderij dat de kleuren niet in hun zuivere waarde uitkomen; blauw heeft neiging om wit te photographeeren, geel zwart, en rood wordt ook te donker. Door perfectie van werktuigen en kleine hulpmiddelen is dit echter reeds een heel eind verholpen. Een veel erger kwaal is ook in dit soort reproductie de retouche; men kan er niet afblijven. Altijd moet het glad en mooi gemaakt worden voor menschen; de mensch is een hoogst

conservatief wezen, houdt altijd vast aan 't oude, en dit geldt ook hier. In de spoorwegwaggons ziet men nog de vormen der oude diligence, waaruit de waggon door samenkoppeling van meerderen ontstond; 70 jaar nadat de diligence een overwonnen standpunt is, laat men zoo'n rudiment nog niet schieten. De eerste gaskronen kregen van porcelein nagebootste kaarsen opgezet, de restanten vindt men er nog tegenwoordig veelvuldig van. Men ziet stoelen met houten zittingen waarop een matje geschilderd is; zoo zou men duizenden dingen kunnen noemen die in al de dingen van ons leven op deze vasthoudendheid wijzen. Met de reproductie is het eveneens gegaan, een mechanische reproductie is pas heel mooi als 't net een ets is, lichtdrukken naar moderne meesters maakt men die er zoogenaamd Rembrandtiek uitzien, en voor een kort geleden verschenen uitgave van de „Meesterwerken der Kunst" schreef W. Bode een voorwoord, waarin hij de reproducties prees omdat het ongeveer zwartekunstprenten waren, en dat van mechanische reproducties! Moest niet de eerste eisch zijn dat een reproductie een werk getrouw weergaf? Van een prent die op zichzelf waarde moet hebben als mooie prent spreek ik niet, een reproductie die tot doel heeft een kunstwerk weer te geven, heeft met een zwartekunstprent niets te maken. Wat moet er van de snedige

vastheid van een schilderij van Jan Steen terecht komen in dat zwoele fluweelige procédé van een zwartekunstprent? Maar wat men wilde werd bereikt, alle schilders kregen daar de fluweelen jas aan, men retoucheerde zoolang aan hun werk tot het in dat zoetige kader paste, en 't ging er uitstekend in ook, 't publiek hapte toe, omdat het voor den smaak van 't publiek was klaar gemaakt. Wat moet hierbij van de kunst zelf terecht komen, ziet men een reproductie naar een Jan Steen omdat het een reproductie naar zijn werk is, of omdat het een fluweelige reproductie is? Ik meen, alleen om 't werk van een kunstenaar moet men reproduceeren, en al 't andere is speculeeren op de aesthetische onbevoegdheid en zwakheid der menschen. Dit is iets dat anders moet worden en dat anders kan worden; als men het maar eenmaal goed ingezien heeft, wat de verschillen zijn, zal men daar van lieverlede wel toe komen. Een bijzonder sterk iets, waarin het retoucheeren in mechanische reproducties zich uit, is het maken van een gelijkmatige fond achter reproducties naar beeldhouwwerken. De retoucheur moet hiervoor een lijn langs het beeld trekken, waaruit iedereen wel begrijpt dat de omtrek onzuiver wordt, en zoo'n omtrek is toch van 't hoogste belang. Alleen nu maar omdat 't zoo aardig staat in een tijdschrift, dat zoo'n beeldje zuiver staat op het witte papier en pikant uitkomt, wordt dit gedaan.

In de Studio is dit bijna altijd zoo, precies iets voor zoo'n tijdschrift dat zich naar mijn gevoelen om kunst eigenlijk maar heel weinig bekommert, en alleen maar vervuld is van zucht naar succes bij de groote massa.

Retoucheeren is een kanker bij de mechanische reproductie, het moet geheel achterwege blijven, dan krijgt men het objectieve beeld dat men zelf beoordeelen kan. Ik wil hier niet ontkennen dat met retoucheeren in mechanische reproducties wel iets verkregen kan worden wat er mooier uitziet dan een ongeretoucheerde weergave; het zeer goede werk van van Meurs levert er het voorbeeld van, maar dat retoucheeren goed en verstandig gedaan wordt, komt zoo uiterst zelden voor.

Daarom moet men van den stelregel uitgaan dat er in mechanische reproducties niet geretoucheerd moet worden, dat men alleen het beeld te leveren heeft zooals een goed vakman dat zonder individueele inmenging met goede werktuigen moet leveren. Voor kostbare groote uitgaven kan men dan mechanische reproducties geven met retouche van een van die zeldzame menschen die de gave bezitten dat overeenkomstig de verhoudingen juist te geven, maar niet maar oplapwerk dat door den eersten den besten wordt klaar gespeeld, en op den duur moet men technisch zoover zien te komen dat men er voor alle gevallen buiten kan.

Dat door zoo'n enkel mechanische reproductie veel verloren gaat is mij zeer stellig bewust, maar wat het geeft is in ieder geval iets dat in het gereproduceerde werk zelf moet zitten. De kleurverhoudingen kunnen wat afwijkend zijn, maar de lijn is in elk geval zuiver. Een lucht zal bijna altijd verloren gaan, maar ik prefereer een stadsgezicht van Jacob Maris ongeretoucheerd te zien en dan zonder lucht, liever dan zoo'n stadsgezicht te hebben met de geretoucheerde lucht van den photograaf er in. In de ongeretoucheerde reproductie weet ik waar ik aan toe ben, in de geretoucheerde is het zeer moeilijk de grens van de retouche te kennen.

Dit is de weg dien het uit moet, willen wij het inzicht in kunst van de menschen versterken. Dan moet een reproductie om de essentieele kunstwaarde van het gereproduceerde kunstwerk gegeven worden, en niet om er een mooi en glad prentje van te maken. De reproductie moet de dienares zijn van het werk dat ze reproduceert, en niet van het publiek. Het publiek moet zich naar de kunst en de reproductie richten, en even laag en immoreel het van een kunstenaar is zich naar het publiek te richten, even laag en immoreel is het in reproducties kunstwerken te verminken en ze aan den smaak van het publiek op te offeren.

Maar wat zal er voor den dag komen, als men er op los reproduceert en alle gaten en barsten en

schrammen in een kunstwerk er bij geeft, zal menigeen vragen? Het resultaat daarvan kunt ge in het door mij uitgegeven tijdschrift „Moderne Kunstwerken" zien; pikant ziet het er niet uit, in 't begin vindt men 't meestal zwak en flauw, maar deze schoone zekerheid dat men hier niet met de mooi-makerij van een vaardigen geest te doen heeft, is dunkt mij iets dat tegen heel veel bezwaren kan opwegen. Dit tijdschrift is voorloopig het eenige mij bekende waar absoluut aan het niet-retoucheeren vastgehouden wordt.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 10 06 13 02 023 2